


# فوكو



## ونظرية المعرفة

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ترجمة د. ممدوح عمران

هل يعطينا فوكو "Michael Foucault" مسوّدَة أو أساساً لما يشبه نظرية معرفة جديدة؟ أم هل يتوجّب علينا تصور حفريات المعرفة كنوع من نظام المعرفة أو ربّما ملحق بها؟ يبدو لي أن فوكو يقول كثيراً مما يوحي أنه يريد مثل هذه النظرية وكثيراً آخر يوحي بعدم رغبته بذلك. إحساسي الخاص هو أنه مهما كانت رغبة فوكو، فقد رتّب الأمور بحيث لا يستطيع الحصول على مثل هذه النظرية.

المواضيع التي يتكلمون عنها»(2). وسوف أقدم لكم نظرية مثل هذه الممارسات كنوع جديد من نظرية المعرفة، وهي نظرية لا علاقة لها بالتساؤل المعرفي التقليدي بشأن دقة التمثيل.

إن مثل هذا الموجز شائع عند فوكو وديريدا "Derrida" وبارت "Barthes" وهيدن وايت "Hayden White" وعديدين آخرين ممن - كما يقول هاكينغ - يعتقدون أن النقاء الأيديولوجي يتطلب منا الكلام عن النصوص بدلا من الحقائق. إلا أنه ليس واضحا فيما إذا كان لديهم نظرية ليقدموها كنقيض للجدال البسيط المضاع للمفاهيم التقليدية. بالإضافة لذلك، من المغري إعطاء تفسير محدود لهذا الإصرار على النصوص. ويمكن للمرء ببساطة أن يفهم أن ما يقوله فوكو - على شاكلة ويتجينستين "Wittgenstein" -

أنه علينا أن نذكر أنفسنا بشيء نعرفه جيدا مسبقا. وهو أنه يمكن للطريقة التي يتحدث بها الناس أن «تولد مواضيع»... بمعنى أن هناك الكثير من الأمور التي ما كانت لتوجد لولا أن تحدث الناس عنها بطرق معينة. ومن أمثلة هذه الأشياء الجامعات والعقود الحكومية وآليات الصرف المالية وتقاليد التاريخ والثورات في الفلسفة وهكذا. وعندما نريد معرفة كيفية الإلمام بمواضيع كهذه علينا ألا نتوجه إلى عالم المعرفة وإنما إلى المؤرخ المفكر. وليس فضولنا بخصوص مثل هذه المسائل نحو كيفية الإجابة على المشكك المعرفي وإنما نحو الكيفية التي ظهرت للوجود بواسطتها ممارسات كلام بطرق معينة.

على كل حال، ووفقاً لهذا التفسير المحدود - ومع مسايرتنا التامة لطريقة أو نمط تفكير هاكينغ «فإن محاولة فهم

يقول إيان هاكينغ «lan Hacking» في مقالته «ميشيل فوكو: علم غير ناضج» أن كتاب فوكو «نظام الأشياء Erkenntnistheorie the order of»

things يمثل نظرية معرفة (1). ومع هذا، يصعب إلصاق الفرضيات الست التي يمضي ليعدها بأي من نظرية المعرفة أو نظرية العلم «Wissenschaftslehre». بل إنها تبدو كتحذيرات للمؤرخ الشاب الذي قد يسعى لتقليد مكاولي «Macaulay» أو هيغل «Hegel» أو انغلز «ENGELS» أو اکتون «Acton» بعبارة أخرى، إنها اقتراحات للمؤرخ الذي يرغب أن يتخذ من فوكو نفسه مثالا يحتذى. لكن يصعب على المرء معرفة نقطة البداية إذا أراد أن ينشئ من هذه الاقتراحات الملموسة نظرية معرفة. على أية حال - يمكن للمرء المحاولة عبر البحث عن نظرية حول «كيفية تكوين المواضيع لنفسها ضمن الخطاب». وعندما يستخدم فوكو مثل هذه التعابير، أظنه يقدم الوصف التالي لعلاقته بالتقليد المعرفي.

بينما افترض ديكارت "DESCARTES" ولوك "Locke" وكانت "Kant" والوضعيون "Positivists" والظاهراتيون "Phenomenologists" أن وظيفة العلامات هي تمثيل لواقع مسبق (حتى وإن كان واقعا ظاهريا مشكلا من قبل الوعي)، سوف أريكم طريقة جديدة للنظر إلى ما يقوله الناس. ومن هذا المنظور لن نروا الكلمات مرتبطة مع الأشياء بعلاقة مثل «الانطباع» أو «الترميز» أو «الجمعية» أو «الإسناد» أو «الحقيقة». وإنما سترون الكلمات كنقاط التقاء في شبكة من النصوص تشكل الممارسات التي تكون على نحو منتظم



الوحدات التي تشكل ضمنه» (4) ومع هذا يبدو فوكو وكأنه يهزأ من مشروع «الوصف الصرف» عند هوسيرل بمفردات تنطبق تماما على مشروعه. كما أنه يبدو وكأنه يقلد ديكرت عن غير وعي عندما يصف شكه وصراحته كمايلي: «لقد تعهّدت عندئذ أن أصف العلاقات بين التصريحات. وكنت حذرا ألا أقبل شرعية أي من الوحدات التي تواجه أي امرء يشرع في مثل هذه المهمة. وقررت ألا أتجاهل أي شكل من الانقطاع أو الانكسار أو البداية أو الحد» (5).

ويكتب فوكو في مثل هذه المقاطع كساكن راض ضمن نظام الامكانات التي تقدمه الفلسفة الاكاديمية الفرنسية. وهو نظام يحرم عليك أن تقبل بأنك تملك الدرجة الكافية من الذكاء التي... تسمح لك بتأسيس أوصاف جديدة ومثيرة لتحل محل نظم قديمة مملة. وبدلا من ذلك، يأمرك النظام بعرض اكتشافك لمثل هذه الوحدات كتطبيق لمنهج صارم، أي كتحسين نظرية علم وكنتيجه لتبني نقطة البداية الصحيحة. ومع ذلك تصبح مفاهيم «المنهج» و«نقطة البداية» و«النظرية» من الناحية الرسمية بغیضة عند فوكو. يصرّ على أنه يريد أن يختبر إرادة الحقيقة عندنا، ويسترجع شخصيتها للخطاب كحدث ويلغي سيادة الدالّ (6). ولذلك فإنه يبدو متورطا في المازق التالي، «فهو من ناحية يريد أن يتخلّى عن كل المفاهيم التقليدية التي كونت «نظام الامكانات» في نظرية المعرفة. ومن ناحية أخرى هو غير راض أن يعطي فقط نسب نظرية معرفة، أي أن يظهر كيف ظهر للوجود هذا النمط (وهو أمر يقوم به على نحو جيد). وإنما يريد أن يقوم بشيء يشبه نظرية المعرفة. وفيما يلي أريد أن

كيفية تشكيل المواضيع لنفسها ضمن الخطاب «ليست أبدا» موضوعا مركزيا في نظرية المعرفة». إذ أننا جميعا نعلم جيدا وبشكل مسبق كيف تُدار الحيلة دون الاستعانة بنظرية، حيث يوجد حولنا على الدوام أمثلة كثيرة عن هذا التشكيل. وهي تتراوح من الطريقة التي يولد فيها القيل والقال نظام التدمر بين الكهنة إلى الطريقة التي ولد بها خطاب هايكنغ نفسه وخطاب نقّاده ومعجبيه حدثا يدعي «ظهور الاحتمالية»، إلى الطريقة التي كوّن بها حديث طلابنا في الستينات مواضيع تدعى «البيئة» و«أساليب الحياة». ولا نعلم كيف تُدار الحيلة فحسب، وإنما نحن منهمكون في تمثيلها بأنفسنا معظم الوقت. ويبدو غير مؤكد أن يستطيع أي شيء يشبه قليلا نظرية معرفة أن يساعدنا في فهم أفضل لكيفية إدارتها.

لن يقبل فوكو مثل هذا التفسير المحدود لمفهوم «التشكيل». إذ يبدو أنه يعتقد أن هناك شيئا فلسفياً ونظرياً يتوجب القيام به فيما يتصل بمفهوم «الممارسات الخطابية» الذي سيصبح أكثر منفعة من مفهوم «الوعي» عند هيغل "Hegel" هوسيرل "Husserl". ويظهر أن كتاب «حفريات المعرفة» The Archaeology of Knowledge الذي أخاله أقل كتب فوكو نجاحا. يحاول فعلا وضع مسودة «موضوع وريث لنظرية المعرفة. على أي حال، حسب فهمي، لا يحدد فوكو أبدا ماهية هذا الموضوع. وبالتالي فهو يريد. كما يقول - «نظرية انقطاع عامة» (3). لكن بديهي أن هذه الصياغة تناقض نفسها. فهو يبدو تماما مثل هوسيرل عندما يتحدث عن «مشروع وصف محض للحوادث الخطابية وكأنه مجال للبحث عن

أوضح الورطة بشكل أكثر تفصيلا.

دعني أبدأ بتقسيم المواقف الممكنة تجاه نظرية المعرفة إلى ثلاث مجموعات: الديكارتية والهيغيلية والنتشية. الموقف الديكارتى هو مصدر الإنهماك الأكاديمي التقليدي بنظرية المعرفة. ويقول هذا الموقف أنه باستطاعتنا تقسيم الثقافة إلى مجالات العلوم الصعبة أو الناضجة التي تحتوي «الموضوعية» و«العقلانية»، ومجالات سهلة مثل الدين والأخلاق والفن التي تحتوي على خطاب قد لا يُعد «معرفة». بعدئذ ندرس الأنواع العامة للعلاقات بين البيانات والموضوعات الموجودة في العلوم الصعبة. ثم نعزل سر نجاح مثل هذه العلوم بانسجامها مع الواقع. وبالتالي نعزل «طبيعة المعرفة». وبعد الحصول على ذلك، نقسم المجالات السهلة إلى العلوم غير الناضجة التي تريد الموضوعية إلا أنها لم تحصل عليها بعد، والمجالات غير الإدراكية وغير العلمية والتي لن نحصل عليها أبدا. وحالما يقترح أي امرء أن العقلانية ليست هي هي عبر العصور، يجيب الديكارتى أن هذا الافتراض التاريخي يثير الشك بشأن استقلالية الفكرة عن الموضوع. وبالتالي فهو «مثالي» و«نسبي». فالبحث العقلاني - كما يقول الديكارتى - هو عملية التأكد أن الصور تتسجم مع الواقع، وهكذا فإن حقيقة ثابتة تعني طريقة ثابتة.

من ناحية أخرى، يسلم الموقف الهيغيلي أنه سيتم النظر إلى العقلانية بشكل تاريخي وسوسيولوجي. ومن هذه الزاوية، ليست عبارة «الواقع الموضوعي» أكثر من تملق اتوماتيكي فارغ سيدفعه أي نظام للمواضيع التي انتهى لتوه من تكوينها. إذ يتم بالنسبة للهيغيلي استبدال الرضى الذي يحصل

عليه الديكارتى من التوافق والتمثيل الدقيق بنشوة كون المرء عصريا ومواكبا لآخر تطورات الروح في مسيرتها نحو جميعات وخطابات أشمل. أما الهيغيلي فيمتدح ثقافتنا لتفوقها على الماضي وليس لملاءمتها الشديدة لواقع تاريخي. وهو لا يرى العلوم الصعبة أكثر موضوعية من العلوم السهلة أو أنها تمتلك سرا منهجيا للنجاح الذي قد تظهره نظرية العلم. فهو يتأفف من فكرة أن المعرفة ذات طبيعة ستدرس من قبل نظام فلسفي يدعي نظرية المعرفة. وعندما يتهمه الديكارتى بالنسبة يجيب أن تقدم الفكرة واقترباها من غاية البحث، يجب أن يحل محل المفهوم الديكارتى الغامض في تعهد صراعنا من أجل «الموضوعية» ومن أجل حدسنا أن الحقيقة واحدة. إذ أنه يرى التقدم العلمي جزءا من التقدم الاجتماعي والأخلاقي. والجميع يظهرون الصفة الديالكتيكية نفسها، والنجاح ذاته الذي يجتريه مركبات أكثر نفعاً، كما أنه يرى التاريخ يقوم بما يعتقد الديكارتى أن علم نظرية المعرفة قد فعله: وهو إظهار تفوق الحاضر على الماضي وإعطاء تلميحات مفيدة لمجالات ثقافتنا الرجعية حول الكيفية التي تمكّنها من اللحاق بالمجالات الأكثر تقدماً.

ونستطيع وفقا لهذا التقسيم التقريبي أن نضع كارناب "Carnap" وهيمل "Hempel" وتششولم "Chicholm" وأمثالهم في الجانب الديكارتى ونضع ديوي "Dewey" وويتجينستين "Wittgenstein" وكوهين "Kuhn" وسيلرز "Sellars" وهاري "Harre" وهيس "Hesse" وأمثالهم في الجانب الهيغيلي. وقد يبدو فوكو أيضا في

الجانب الهيجلي. فهو يمضي الكثير من وقته في طرح نقاط تاريخية مناقضة للديكارتية وهجومه على «استقلالية الدال» يمكن أن يبدو بسهولة كتهجم ويتجسستيني على مفهوم اللغة كصورة كما أن اهتمامه بالثغرات بين الخطب يبدو كوهيني مما يسمح للفرق الذي يلحظه هاكينغ بين التركيز على الإنجازات المثالية والتركيز على التفاهات المجهولة. كما يبدو ديويًا رفضه رؤية أية فوارق دقيقة بين العلوم الصعبة والعلوم السهلة والفنون. ويمكن قراءة الكثير مما يقوله على أنه امتداد لسيلرز في اتجاه غودمان "Goodman" وكاسيريه "Cassirer". ولهذا لا يكاد المرء يتمالك نفسه من التفكير به كعضو عصابي ومنقبض بعض الشيء ضمن الفريق الهيجلي.

على كل حال، يصبح القيام بذلك خطأ. وهو خطأ أنتجه وهم البعد والتربية المحدودة. وهذا خطأ اقترفته عندما قرأت فوكو لأول مرة. فمعضنا نتاج تدرب على فلسفة ما بعد الحرب الانغلو ساكسونية ولهذا تبدو التاريخية الهيجلية حولنا بقدر ما يمكن للمرء الابتعاد. ونحتاج لبعض الوقت كي نستوعب نقطة حاول هاكينغ بصبر تعليمنا إيائها وهي أن التاريخية قبة قديمة في القارة «الأوروبية» كما الوضعية قديمة هنا (أميركا). بالنسبة للفلاسفة الذين تربوا (كما ربي معظمنا) على الابتسامة المتعالية عند ذكر كولينغود "Collingwood" وكروس "Croe" إن الافتراض القائل أن لا وجود لشيء مثل الطبيعة غير التاريخية للمعرفة أو العقلانية التي يكشفها التحليل الفلسفي هو افتراض مدغدغ لدرجة أننا نحسب أن

فوكو طرد منها كما نحن مطرودون. ولكن في الحقيقة يعتقد فوكو أن التاريخية هي مجرد شكل مختلف من الديكارتية. فهو يرى النقيضين الهائلين في نظرية العلم المعاصرة خاضعين لإرادة المعرفة لدرجة تتلاشى معها الفوارق بينها. فبينما نعتقد أنه من الجراءة اقتراح أن تاريخ الأفكار الهيجلي قد يحل محل نظرية المعرفة الديكارتية، يعتقد فوكو أن التواريخ «التقدمية» الهيجلية هي مجرد استمرار خادع للمشروع الديكارتية الأصلي. فالذي يربط الديكارتيين والهيجليين معا - تشبشو لم مع ديوي وهيمبل مع كوهين - هو الاقتناع أن هناك طريقة للارتقاء فوق الحاضر والنظر إليه من حيث علاقته مع البحث بشكل عام. فالديكارتية يفعل ذلك باكتشاف الطبيعة غير التاريخية للبحث العقلاني. أما الهيجلي فيفعله على نحو تاريخي بمقارنة الوضع الراهن للبحث مع التقارب البرغماتيكي من الصحيح والحقيقي اللذين تتوقعهما مع حساب «وضع الكلام المثالي» وهبة نقدية غير محدودة. يزعم الديكارتية أن لديه آراء حول التمثيل أو الاسناد أو المطابقة. أما الهيجلي فيزعم أن لديه آراء حول التقدم والجميعة والسمة الذاتية التصويب للمشروع العلمي. ومع ذلك، يقول كلاهما شيئاً عاماً ومتفائلاً حول كيفية سير الأمور في القرون القليلة الماضية. فموقف فوكو النيتشي تجاه فكرة نظرية المعرفة هو أنه لا وجود لشيء متفائل نقوله. والتساؤل مع نيتشي عن «إرادة الحقيقة» هو رفض المحرض الشائع لنظرية المعرفة الديكارتية والتاريخ الأخروقي الهيجلي. فالنيتشي يريد التخلي عن السعي في سبيل الموضوعية والحدس أن الحقيقة واحدة وغير قابلة



لإعادة الوصف أو التبرير.

وعلىنا كي نرى فوكو كعدو نيتشي للتاريخية بدلاً من مؤرخ آخر معاد للديكارتية، أن نعهده يحاول كتابة التاريخ بطريقة تدمر مفهوم التطور التاريخي وهدفه - كما يقول - هو «أن يدخل لأصول الفكرة مفاهيم المصادفة والإنقطاع والمحسوسية». وبالتالي أن يساعدنا على التخلي عن مفهوم أن الفكرة اللاحقة والاكثر شمولاً هي أقرب للحقيقة على نحو اتوماتيكي. ويظهر هذا الفرق جلياً ربما في مقالته «نيتشة وعلم النسب والتاريخ» (8). حيث يصف علم النسب (وهو مصطلح نيتشة في وصف للتاريخ غير المجذب وغير الأخروقي) كما يلي:

يجب على علم النسب أن يسجل خصوصية الأحداث خارج أية غائية رتيبة وعليه البحث عنها في الأماكن غير المتوقع وجودها فيها وفيما نميل للإحساس أنه خال من التاريخ - في العواطف والحب والضمير والغرائز - يجب أن يكون حساساً تجاه تكرارها ليس من أجل عزل الإنحاء

التدرجي لتطورها وإنما لعزل الأماكن المختلفة التي أدوا فيها أدواراً مختلفة. (9) ويقول فوكو إنه مهتم بـ«المعنى التاريخي» فقط بالقدر الذي يمكنه أن يتحاشى الميتافيزيقيا ويصبح أداة متميزة لعلم النسب... ومع أخذ هذا بالحسبان، فإن المعنى يتوازى مع حدة النظرة التي تميز وتفصل وتوزع - ذلك النوع من النظرة التفكيكية القادرة على تحليل نفسها والقادرة على تشتيت وحدة وجود الإنسان الذي كان يعتقد بأنه قادر أن يمد سلطته بوساطتها على أحداث الماضي (10).

إن الديكارتية والهيغلية بالنسبة لفوكو

كما هما بالنسبة لهيديغير وديريدا ليست مجرد شكلين من «علوم ما وراء الطبيعة» ومن الرغبة في الارتقاء فوق نشاطات إنسانية من أجل رؤيتها كأمثلة لنماذج أو ما يقترب من النموذجي. أو أنهما على نحو مساوي شكلان مختلفان للإنسانية. وهذه يعرفها فوكو بأنها «كل ما يحد من إرادة القوة في الحضارة القريبة» (11) فهو يرى إرادة القوة كمقابل لإرادة الحقيقة، ويرى مشروع التأمل الفلسفي الغربي برمته في طبيعة وإمكانات النشاط الإنساني جزء من منظومة كبت وظلم هائلة (12). كما ويعد عمله التاريخي جزءاً من فلسفته الفوضوية يفصح فكر آليات الكبت التي وضعتها الطبقات الحاكمة (13).

لست بمؤيد لموقف فوكو من خلال عرضي له. وليس لدي الرغبة بفعل ذلك خاصة أن كثيراً مما يسمى «فوضوية» فوكو يبدو انغماساً ذاتياً في التألق الزائد. وإنما أريد بدلاً من ذلك أن أقارن موقفه النيتشي مع الموقفين الديكارتية والهيغلية تجاه «نظرية معرفة». وأكد على الصعوبة التي يتعين على فوكو مواجهتها في محاولته تقديم «نظرية ممارسات خطابية» أو حتى نظرية من أي نوع. فبينما يريد الهيغلي التاريخ أن يكون بديلاً لنظرية معرفة والنظريات الفلسفية عامة، لا يتوجب على النيتشي طلب أي بديل للنظريات. ويعد فكرة «النظرية» في حد ذاتها ملطخة بمفهوم وجود شيء ما للتأمل به وتقديمه في فكرة على نحو دقيق. ولهذا أود مرة أخرى أن أتساءل عن افتراض هاكينغ بأن لدى فوكو شيئاً مشابهاً لنظرية معرفة. وبقدر ما يمكنني أن أرى، ما يقدمه فوكو هو أوصاف مكرورة للماضي ملحقة بتلميحات مفيدة

حول كيفية تجنب الوقوع في إفتراضات تاريخية قديمة. وتكمن هذه التلميحات على الأغلب في القول التالي: لا تبحث عن التطور في المعنى أو في التاريخ، ولا تعد التاريخ نشاطاً معيناً لأي شريحة ثقافية. أنه تطور لعقلانية أو لحرية، ولا تستخدم أية مفردات فلسفية للتعريف بجوهر مثل هذا النشاط أو الغرض الذي يخدمه، ولا تفترض أن الطريقة التي تتم بها الآن ممارسة هذا النشاط تعطي أية إشارة حول الأغراض التي خدمها في الماضي. فمثل هذه القواعد السلبية الصرفة لا تنبع من نظرية ولا تكون منهجاً.

وإذا وضعنا جانباً كل الهراء الفوضوي حول الكبت وكل الأداء النيتشي البارع حول إرادة القوة، ألا يوجد هناك شيء يجدر الاحتفاظ به في إدعاء فوكو أن رد الفعل الهيغلي ضد فكرة نظرية المعرفة الديكارتية لم يصل إلى حد كاف؟ يبدو لي أن هناك شيئاً يجدر الاحتفاظ به. وهذا كامن في ادعائه أنه يتوجب كتابة التاريخ ووضع الفلسفة على ضوء إمكانية أن فكرة الالتقاء الذرائعية أو الفكرة الهيبراماسية "Habersmesian" حول «جماعة الكلام المثالي» قد تكون زائفة وربما تكون زائفة لأن المفردات التي تستخدمها أية جماعة - من الجماعة المثالية - هي مجرد مفردات أخرى. وقد تكون غير متكافئة مع أسلافها مثلاً هي مفرداتنا غير متكافئة مع مفردات باراسيلوس "Paracelsus". وربما يكون الإيمان الهيغلي والذرائعي والهيبراماسي بالإخروقات زائفاً لأن حركة الفكرة قد تكون متقلقلة تماماً والبعد بين الأوصاف الذاتية للإنسانية المتعاقبة شائع جداً. وقد لا نتمكن من جمع تاريخ للفكر يكون مستمراً وشريفاً في آن. ومن الممكن

تقريباً أن فوكو محق في قوله: إن القصص التي نرويها حول كيفية نضج أسلافنا تدريجياً ليصبحوا نحن قصص فوضوية تنضوي على مفارقات تاريخية لدرجة تصبح معها غير ذات قيمة.

ويمكن أن يطور المرء هذه الإمكانية البغيضة بطريقة أخرى. كما يمكن التغلب على دافع رواية القصص عن التطور والنضج والتركيب إذا أخذنا على محمل الجد المفهوم القائل إننا نعرف العالم وأنفسنا فقط من خلال الوصف. لأن القيام بذلك يعني أن نأخذ على محمل الجد إمكانية أننا وجدنا بمجرد المصادفة فقط في هذا الوصف. وهو ليس الوصف الذي طورتنا الطبيعة لتطبيقه أو ذلك الذي وحد على أكمل وجه الأوصاف السابقة جميعها، وإنما هو الوصف الذي تصادف أننا نتعلق به الآن. وإذا ما شعرنا مرة بالقوة التامة للادعاء القائل إن ممارستنا التخاطبية الحالية ليست هبة من الله ولا هبة من حدس الجواهر أو براعة العقل، بل هي مجرد مصادفة، يصبح لدينا عندئذ ثقافة لا تنقصها نظرية معرفة وإحساس بالتطور فحسب وإنما أي مصدر مما دعاه نيتشي «السعادة الميتافيزيقية». لا أعلم كيف ستكون مثل هذه الثقافة ولست متأكداً بشأن إمكانيةها والرغبة بها معاً. إلا أنني أظن أن فوكو حصل على ومضة منها. فالثقافة التي امتلكت علوم النسب وليس إيماناً بالأخروقات والتي قبلت بالفعل إدخال المصادفة كقوة في إنتاج الحوادث (14) ستكون مغايرة تماماً لثقافتنا لدرجة أن مفاهيم «تكوين المواضيع» أو «الممارسة التخاطبية» لا تكاد تعني شيئاً. ولهذا علينا ألا نتوقع من فوكو أن يعطينا نظرية فلسفية تنشر هذه المفاهيم. ومع هذا فالفلسفة أكثر من



- 3- Ibid., p.12.
- 4- Ibid., p.27.
- 5-Ibid., p.31.
- 6- Ibid., p.229.
- 7- Ibid., p.231.
- 8- Published in Michel Foucault, Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews, ed. Donald F. Bouchard (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1977).
- 9- Ibid., pp.139-40.
- 10- Ibid., p.153.
- 11-Ibid., p.221.
- 12- Cf. Ibid., p.164.
- 13- Cf. Ibid., pp.205-34.
- 14- Foucault, Archaeology of Knowledge, p.231.

من كتاب

Foucault: A Critical Reader, edited by David Couzens Hoy (Oxford, 1986), pp. 41-49.

نظريات. وباستطاعتنا شكر فوكو لقيامه بأمر آخر من الأمور التي يفترض من الفلاسفة القيام بها وهو البحث عن الإمكانيات التأملية التي تتجاوز استيعابنا الراهن إلا أنها مع ذلك قد تصبح مستقبلنا.

✽ العنوان باللغة الانكليزية مع اسم المؤلف

Foucault and Epistemology

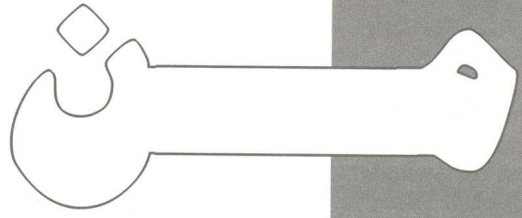
By:

Richard Rorty

Notes:

- 1- Published in Nous, vol. 13, 1979.
- 2-Cf. Michel Foucault, The Archaeology of Knowledge (New York: Pantheon, 1972), p.49.





# العمل إلى النص



ترجمة د. منذر عياشي

رولان بارت

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

لقد حدث (أو يحدث) منذ بعض السنوات، تغير في الفكرة التي نصنعها لأنفسنا عن اللغة، ألا وإن هذا الأمر واقع، ونتيجة لهذا، فقد حدث تغير في الفكرة التي نصنعها لأنفسنا عن العمل (الأدبي) الذي يدين إلى هذه اللغة نفسها، على الأقل، بوجوده الظاهراتي، ويرتبط هذا التغير بدهيا بالتطور الحالي للسانيات، والانتروبولوجيا، والماركسية، والتحليل النفسي من بين علوم أخرى (تستعمل كلمة «الربط» هنا بشكل نريده أن يكون حياديا، فنحن لا نقرر للتحديد معنى، وإن كان تعدديا وجدليا).

تصميمه خلال زمن طويل، وهو يبدو اليوم أيضا بشكل نيوتيني، وإذا صح القول - ينتج شرط الموضوع الجديد، وهو موضوع تم الحصول عليه إما بانزلاق الفئات السابقة أو بقلبها. هذا الموضوع هو النص. وإني لأعلم أن هذه الكلمة تشكل دُرْجة (أنا نفسي منقاد لاستعمالها غالبا). ولقد يعني هذا إذن أنها شبهة بالنسبة إلى بعضهم. ولكن من أجل هذا بالتحديد، فإني أريد أن أذكر نفسي على نحو من الأنحاء بالمقترحات الرئيسية التي يوجد النص على تقاطعها في نظري. ولكي يكون ذلك، يجب أن نفهم الكلمة «اقتراح» هنا بالمعنى القاعدي أكثر من فهمها بالمعنى المنطقي: المقترحات تعني هنا العبارات المنطوقة، وليس المحاجات، أو «الادراك»، هذا إذا كنا نريد مقاربات تقبل أن تبقى استعارية.

وإليك هذه المقترحات: إنها تخص المنهج، والأجناس، والإشارة، والجمع، والتسلسل، والقراءة، واللذة.

أ. يجب أن لا يفهم النص وكأنه موضوع خاضع للحساب، وسيكون من العبث أن يسعى المرء لاقتسام أعمال النصوص ماديا. وكذلك يجب على المرء أن لا يدع نفسه تذهب إلى القول: إن العمل كلاسيكي، بينما النص فهو الطليعة، ذلك لأنه ليس المقصود أن تقام باسم الحداثة قائمة فظة للجوائز، ويصار إلى الاعلان بأن بعض الانتاج الأدبي هو من «ضمن» وأن بعضه الآخر هو «خارج»، وذلك بسبب وضعهم التعاقبي، يمكن أن يوجد «نص» في عمل قديم جدا، بينما يوجد كثير من الانتاج الأدبي المعاصر لا يعد نصا في شيء، ويتمثل الفارق فيما يلي: العمل جزء من المادة، وإنه ليشغل جزءا من حيز الكتب (في مكتبة مثلا). أما

فالجدة التي لها تأثير على مفهوم العمل لا تصدر بالضرورة عن التجدد الداخلي لكل واحد من هذه العلوم، ولكنها تصدر بالأحرى عن تلاقيها على مستوى الموضوع الذي لا ينتمي تقليديا إلى أي واحد منها. ويمكننا بالفعل أن نقول إن تداخل العلوم الذي نصنع منه اليوم قيمة عظمى للبحث، لا يستطيع أن يتم انجازا عن طريق المواجهة البسيطة بين المعارف المتخصصة: إنه يبدأ بالفعل (وليس بالتمني التقي) عندما يتفكك تعاضد العلوم القديمة، وربما يكون هذا التفكك عنيفا، نتيجة لما تحدثه هزات الدُرْجة لصالح موضوع جديد، ولغة جديدة، لا يقوم الواحد منهما أو الآخر في حقل العلوم التي نهدف بوضوح إلى أن تتواجه. غير أن ما يسمح لنا بتشخيص حدوث تحول معين، هو بالتحديد تلك الوعكات التي تعاني الكلاسيكية منها. ويجب، مع ذلك أن لا يُغالي بقيمة التحول الذي يبدو أنه استحوذ على فكرة العمل، فهو يساهم بانزلاق إبيستمولوجي أكثر مما يساهم بقطيعة فعلية، ذلك لأن القطيعة، كما قلنا ذلك غالبا، قد حدثت في القرن الماضي، عندما ظهرت الماركسية والفرويدية ومذ ذاك لم تظهر أي قطيعة. ويمكن لنا أن نقول، على نحو من الأنحاء، إننا منذ مئة عام، نعيش في التكرار. وما يسمح التاريخ به، تاريخنا، هو فقط أن ننزلق، وأن ننوع، وأن نتجاوز، وأن نرفض، وحتى العلم الذي أقامه آينشتاين، فإنه يجبرنا أن ندخل في الموضوع المدروس نسبية المعالم. وكذلك يجبرنا الفعل المقترب بالماركسية، والفرويدية، والبنوية أن نجعل العلاقة نسبية في الأدب بين الناسخ، والقارئ، والملاحظ (الناقد). وإزاء العمل - مفهوم تقليدي، تم

النص، فهو حقل منهجي، ويمكن للتعارض أن يذكرنا (ولكن من غير إعادة حرفية للانتاج اطلاقاً) بالفارق الذي اقترحه لا كان:

الواقعية تظهر نفسها، وأما «الواقعي» فيبرهن على نفسه، وكذلك الحال بالنسبة إلى العمل، إنه يرى (عند الكتبيين، وفي البطاقات، وفي برامج الامتحان)، وأما النص، فإنه يظهر نفسه، ويتكلم بحسب قواعد معينة (أو يتكلم ضد قواعد معينة). ثم إن العمل يمسك باليد، بينما النص فتمسكه اللغة: إنه لا يوجد إلا مأخوذاً في الخطاب (أو هو بالأحرى نص بهذا نفسه الذي يعرفه)، والنص ليس تفكيك العمل، فالعمل هو الذنبُ المتخيل للنص، أو يمكن القول أيضاً: لا يختبر النص إلا في الشغل، وفي الانتاج، ويترتب على هذا أن النص لا يستطيع أن يتوقف (إنه لا يستطيع مثلاً أن يكون في صف من صفوف المكتبة)،

فحركته الدائمة هي العبور (إنه بالتالي يستطيع أن يعبر العمل، بل عدة أعمال).  
2. وكذلك، فإن النص لا يتوقف وجوباً على وجود الأدب (الجيد).

وإذا كان ذلك كذلك، فلا يمكن أن يؤخذ من خلال تراتبية ما، ولا من خلال تقطيع بسيط للأجناس، فما يكونه على العكس من ذلك (أو بالتحديد) هو قوته التدميرية التي يطلقها إزاء التصنيفات القديمة. كيف يمكن تصنيف جورج باتاي؟ هل هذا الكاتب روائي، شاعر، صاحب مقال، اقتصادي، فيلسوف متصوف؟ إن الجواب قلق إلى درجة تفضل معها أن ننسى باتاي في كتب الأدب الوجيزة. وإذا أردنا الواقع، فإن باتاي قد كتب نصوصاً، ولعله كتب على الدوام واحداً، أو كتب النص نفسه. وإذا كان النص يطرح مشاكل تتعلق بالتصنيف (وهذه على كل

حال واحدة من وظائفه الاجتماعية)، فهذا لأنه يتطلب دائماً تجربة معينة تتعلق بالحد (نقول هذا متبنين تعبير فليب سولير). ولقد تكلم تيبوديه من قبل (ولكن في إطار معنى مقيد جداً) عن أعمال تمثل حدوداً (مثل حياة رانسيه لشاتوبريان. فهو يبدو لنا اليوم فعلاً بوصفه «نصاً»): النص هو ما يدفع بقواعد التعبير إلى الحد (العقلانية، القرائية) وهذه الفكرة ليست بلاغية، فنحن لم نلجأ إليها لكي نصنع «بطولة»: يحاول النص أن يضع نفسه خلف حد المعترف به تحديداً (الرأي الشائع الذي يكون مجتمعاتنا الديمقراطية، وهذا الرأي الذي تدعمه وسائل الاتصال الجماهيري بقوة، ألا يعرف بحدوده، وبطاقته على الإقصاء والمنع؟) ويمكننا أن نقول إذا أخذنا الكلمة حرفياً فإن النص مفارق دائماً.

3. النص يُقاربُ ويُمتحنُ إزاء الإشارة. بينما العمل، فيتعلق على المدلول، ويمكننا أن ننسب لهذا المدلول طريقتين من طرق المعنى: فإما أن نزع أنه ظاهر، وسيكون العمل والحال كذلك موضوعاً لعلم الخطاب المتمثل في فقه اللغة.

وأما يكون هذا المعنى ضالعا بخفائه، متوارياً في الخلف، ويجب البحث عنه. وإذا كان ذلك كذلك، فإن العمل سيعيد شأننا تأويلياً، وتفسيراً (ماركسياً، أو خاضعاً للتحليل النفسي، أو موضوعاتياً، إلى آخره). وفي النتيجة، فإن العمل يعمل بوصفه إشارة عامة، وإنه لمن الطبيعي، والحال كذلك، أن يصور فئة مؤسساتية لحضارة الإشارة.

وأما النص، فإنه يمارس، على العكس من ذلك، ابتعاداً لا نهاية له عن المدلول. وبهذا يكون النص إرجائياً، ويكون حقله هو حقل الدال، وأما فيما يتعلق



يعني أنه ينجز جمع المعنى نفسه: إنه جمع لا يختزل (وليس فقط جمعا مقبولا). والنص ليس مشاركة وجودية للمعاني، ولكنه ممر وانتقال، وإذا كان هو كذلك، فإنه لا يستطيع إذن أن يصدر عن تأويل واحد وإن كان ليبيراليا، ولكنه يصدر عن انفجار وانتشار، ولذا، فإن الجمع في النص يستند بالفعل، ليس إلى الغموض في مضامينه، ولكن إلى ما يمكن أن نسميه «التعددية التجسيمية» للدوال التي تنسجه (اشتقاقيا، النص هو النسيج): يمكن مقارنة القارئ بشخص لا عمل له (وقد استرخى فيه كل متخيل): إن هذا الشخص الذي يبدو فارغا في ظاهره، راح يتنزه (وهذا ما يحدث لكاتب هذه السطور، وإنه لمن هنا قد أخذ فكرة مستعرة عن النص) على شفا واد يجري الماء في أسفله (الماء موضوع هنا لتثبيت اغتراب معين).

وإن ما يرام المتعدد، ولا يمكن التقليل منه، ذلك لأنه يأتي من المواد ومن السطح غير المتجانس، ومن الأشياء المنفصلة: الأضواء، والألوان، والنباتات، والحرارة، والهواء، ومن الانفجارات التي تحدثها الضوضاء، ومن الزقزقة الضعيفة للعصافير، ومن أصوات الأطفال على الجانب الآخر من الوادي، ومن المسالك، ومن الحركات، ومن ثياب السكان القريبين أو البعيدين، وإن كل هذه الأشياء العارضة لتكون نصف معروفة: إنها تأتي من نظم معروفة، ولكن تأليفها فريد، يجعل الزهة اختلافا، فلا يمكنها أن تتكرر إلا بوصفها كذلك. وهذا ما يحدث بالنسبة إلى النص، إنه لا يستطيع أن يكون هو إلا في اختلافه (وهذا لا يعني فرديته). ولما كان ذلك كذلك، فقد أصبحت قراءته انتقائية (وهذا ما يجعل أي علم

بالدال، فيجب أن لا يتصور بأنه «القسم الأول من المعنى»، وأنه بهوه المادي، ولكن على العكس من ذلك، يجب أن يتصور بأنه ما يكون «بعد فوات الأوان». وكذلك الأمر بالنسبة إلى «لا متناهي» الدال، فهو لا يحيل إلى فكرة وصفها فائق (مدلولها لا يسمى)، ولكنه يحيل إلى فكرة «اللعب». ذلك لأن التوليد الدائم للدال (كما هو الحال في روزنامة تحمل الاسم نفسه) في حقل النص (أو بالأحرى للدال الذي يكون النص حقله) لا يتم عن طريق عضوي للنضج، أو عن طريق تأويلي للتعمق، ولكنه يتم بالأحرى عن طريق حركة متسلسلة من الانفكاك، ومن التشابك، ومن المتغيرات. ولذا، فإن المنطق الذي يضبط النص ليس إفهاميا (أي يحدد مقصد النص)، ولكنه كنائي، وإن عمل الترابطات، والتجاوزات، والعلاقات ليتصادف مع تحرير للطاقة الرمزية (فإذا أخطأت هذه الطاقة الإنسان، فإنه يموت). أما العمل (في أحسن الأحوال)، فإنه رديء الرمزية (رمزيته قصيرة الأجل، أي إنها تتوقف). ونجد أن النص، في مقابل هذا، رمزي بشكل جذري: نتصور العمل نصا يدرك الطبيعة الرمزية ويتلقاها كلية. وبهذا يكون النص قد أعيد إلى اللغة على نحو ما. فاللغة مبنية مثل النص، ولكنها غير مركزية، وبلا سياج (لاحظوا أننا نقول هذا لكي نرد على شكل احتقاري «لدرجة» تحمل في بعض الأحيان على البنيوية. فالامتياز الابيستيمولوجي المعترف به حاليا للغة، يستند تحديدا إلى أنه قد تم الكشف فيها عن فكرة تناقض البنية، هذه الفكرة هي: النسق من غير نهاية ولا مركز).

4. النص جمع. وهذا لا يعني فقط أن النص يحتوي على عدد من المعاني، ولكنه



وإننا لنطرح بهذا الخصوص مسئلة تعيين العالم (العرق، ثم التاريخ) على العمل، وتعاقبية الأعمال فيما بينها، وملكية العمل لمؤلفه. فلقد شاع أن المؤلف هو أب لعمله ومالك له. وإن هذا ليعني إذن أن علم الأدب يتعلم احترام المخطوط والمقاصد المعلنة للكاتب، كما يعني أن المجتمع يجعل شرعية علاقة الكاتب بعمله أمرا مسلما به (نقول الحق، إن «حق الكاتب» حق حديث، ذلك لأنه لم يصبح شرعيا بالفعل إلا منذ الثورة). أما النص، فإنه يقرأ من غير تدوين اسم الأب، وهكذا، فإن استعارة النص تنفصل هنا أيضا عن استعارة العمل. فهذه تحيل إلى صورة جهاز عضوي يتنامى بوساطة اتساع حي، وعن طريق التطوير) «كلمة غامضة دلالية: إنها كلمة بيولوجية وبلاغية». وأما استعارة النص، هي استعارة «الشبكة». فإذا كان النص يفهم، فإنه يفهم بتأثير من التركيب، ومن التفسير (وهذه صورة قريبة على كل حال من منظور البيولوجيا الحالية فيما يخص الكائن الحي). ولا يوجد، في مقابل هذا، أي «احترام» حيوي للنص: فهذا يمكنه أن يكسّر (وهذا، على كل حال ما كانت تقوم به القرون الوسطى مع نصين لهما سلطتهما مع ذلك: الكتابة المقدسة وأرسطو). ويمكن للنص أن يقرأ من غير ضمانه أبيه. ذلك لأن إعادة الترميم النصي تلغي الميراث، وهذا يبدو متناقضا. وليس هذا لأن الكاتب لا يستطيع أن «يعود ثانية» إلى داخل النص، إلى داخل نصه، ولكن لأنه إذا عاد، فإنما يعود بوصفه ضيفا، إذا جاز القول. فإذا كان روائيا، فإنه يسجل نفسه في الرواية كواحد من شخصياته، ويكون مرسوما على بساط الموضوع. وإذا كان هذا هكذا، فإن تسجيله يكف عن أن يكون مفضلا،

يقوم على الاستنباط والاستدلال النصوصي وهما: ليس شمة «قواعد» للنص)، وهي مع ذلك منسوجة تماما من الاستشهادات، ومن المراجع، ومن الأصداء: لغات ثقافية (وأي لغة لا تكون كذلك؟) سابقة أو معاصرة، تخترقه من طرف إلى طرف من خلال تجسيم صوتي واسع. ولا يمكن للتناص الذي يؤخذ به كل نص، لأنه هو نفسه الفاصل النصي لنص آخر، أن يختلط مع أي أصل للنص. ولذا، فإن البحث عن «مصادر العمل» ومؤثراته، يعني الاستجابة لأسطورة النسب. غير أن الاستشهادات التي صنع النص منها مجهولة، ولا يمكن الاهتداء إليها، وهي مع ذلك ما تمت قراءته: إنها استشهادات من غير تقويس. فالعمل لا يقلق أي فلسفة واحدة (إن هذا من المنافسة كما نعلم)، لأن الجمع بالنسبة إلى هذه الفلسفة هو الشر. وكذلك، فإن النص إزاء العمل، ليستطيع أن يتخذ شعارا كلام الإنسان الذي هو فريسة الشياطين (مارك، 9،5): «اسمي بحفل، لأننا عديدون». ومن هنا، فإن النسيج الجمعي أو الشيطاني الذي يعارض بين النص والعمل، ليستطيع أن يحدث تعديلات عميقة في القراءة، هنا بالتحديد حيث تبدو الواحدة هي القانون، ذلك لأن هناك بعض «نصوص» الكتابة المقدسة التي استحوذت عليها الواحدة اللاهوتية (التاريخية أو التأويلية)، لتتفتح على انحراف المعاني (أي إنها تنفتح أخيرا على قراءة مادية). ومع ذلك، فإن التأويل الماركسي للعمل، والذي هو واحدي تصميميا، يستطيع أن يصبح أكثر مادية وتعددية (هذا إذا كانت المؤسسات الماركسية تسمح بذلك).

5. تحتل العمل سيرورة الانتساب،

والكتابة امتيازاً طبقياً بالتعادل. فالبلاغة التي كانت تمثل الشرعة الأدبية العظمى لهذه الأزمنة، كانت تعلم الكتابة (وإن كان هذا الذي ينتج في ذلك الحين هو الخطابات وليس النصوص). وأنه لأمر دال أن يكون مجيء الديموقراطية قد قلب الآية: إن ما تفاخر به المدرسة (الثانوية)، هو (بالتأكيد) تعلم القراءة، وليس تعلم الكتابة (ولقد أصبح الشعور بهذا العوز دُرْجة اليوم: إننا نلتمس من الأستاذ الذي يعلم في الثانوية أن «يعبر»، وهذا ما يجعل المعنى المضاد يقوم مقام المنع إلى حد ما). وفي الواقع، فإن الفعل «قرأ» إذا أخذ بمعنى «استهلك»، فإنه لن يعني «لعب» مع النص، فالفعل «لعب» هنا، يجب أن يؤخذ بكل تعددية المعنى للكلمة. فالنص نفسه يلعب (مثل الباب، ومثل جهاز يوجد للعب فيه) وكذلك، فإن القارئ يلعب، هو أيضاً مرتين. إنه يلعب مع النص (معنى اللعب)، ويبحث عن ممارسة تعيد إنتاجه مرة ثانية. ولكن لكي لا تختزل هذه الممارسة إلى محاكاة سلبية، وداخلية (إن النص هو الذي يقاوم تحديداً هذا الاختزال)، فإنه يلعب النص، ويجب أن لا ننسى كذلك بأن «لعب» هو أيضاً مصطلح موسيقي. فتاريخ الموسيقى (بوصفها ممارسة، وليس بوصفها «فناً») مساوق على كل حال لتاريخ النص، ولقد كان زمن كثرفيه الهواة النشطون (أو على الأقل في داخل طبقة معينة). وكان الفعلان «لعب» و «سمع» يشكّلان نشاطاً قليلاً للتحايز. ثم تعاقب بعد ذلك دوران بالظهور: ظهر أولاً دور المؤدي. وكان الجمهور البرجوازي (على الرغم من أن هذا الجمهور كان يعرف هو نفسه أن يلعب بعض الشيء: يمثل هذا كل تاريخ البيانو) يوكل إليه لعبه. ثم ظهر ثانياً دور الهواوي «السليبي»،

وأبوياء، ولكنه يكون لعباً: إنه يصبح، وإذا صح القول، مؤلف ورقة. ولن تكون حياته هي الأصل لحكاياته، ولكنها ستكون حكاية منافسة لعمله، فثمة ارتكاس للعمل نحو الحياة (وليس العكس). وإن عمل بروست، وجينيت، ليسمح بقراءة حياتهما كما لو أنها نص: تستعيد الكلمة Bio-Graphie (السيرة) معنى اشتقاقياً قوياً. ولما كان هذا هكذا، فإن صدق التعبير، الذي يعد الوسام الفعلي للأخلاق الأدبية، سيصبح قضية مغلوطة: «فالأننا» التي تكتب النص لن تكون مطلقاً، هي أيضاً، سوى «أنا» من ورق.

6. يعد العمل طبيعياً موضوعاً للاستهلاك. وإني لا أقوم هنا بأي فعل دهماوي إذ أحيل إلى ما يسمى الثقافة الاستهلاكية. ولكن يجب الاعتراف بأن نوعية العمل (وهذا ما يفترض في النهاية وجود تثنمين «ذوقي») وليس عملية القراءة نفسها هي التي تستطيع اليوم أن تقيم الفوارق بين الكتب. لا تختلف القراءة المثقفة، بنيوياء، عن القراءة التي تتم في القطار. فالنص (وقد لا يكون هذا إلا بسبب شيوع عدم قابليته للقراءة) يصفى العمل (هذا إذا كان العمل يسمح بذلك) من استهلاكه، ويستقبله بوصفه لعباً، وعملاً، وانتاجاً، وممارسة. إن هذا يعني بأن النص يطلب أن نحاول الغاء (أو التقليل على الأقل) البعد القائم بين الكتابة والقراءة. وليس هذا بتكثيف انعكاس القراءة في العمل، ولكن بربطهما معاً في ممارسة دالة واحدة.

ألا وإن البعد الذي يفصل القراءة عن الكتابة لهو بعد تاريخي، ففي الزمن الذي كان فيه التقسيم الاجتماعي حاداً (أي قبل إنشاء الثقافات الديموقراطية) كانت القراءة

تفصلني عن إنتاج هذه الأعمال، وذلك في اللحظة التي يؤسس ابتعاد هذه الأعمال فيها حدثاتي (أن يكون المرء حديثاً، فهذا يعني أن لا يعرف المرء بالفعل مالا يستطيع أن يعيد ابتداءه).

النص مرتبط بالمثقة، أي باللذة من غير انفصال. والنص، بما أنه نظام من الدوال، فإنه يساهم على طريقته في البوطوبيا الاجتماعية، فما قبل التاريخ (إذا افترضنا أن التاريخ لا يختار البربرية) إذا لم يكن النص ينجز شفافية الروابط الاجتماعية، فقد كان ينجز على الأقل روابط اللغة: إنه الحيز الذي لا تملك فيه أي لغة أن تتغلب على أخرى، وحيث كانت اللغات فيه تنتشر (مع الاحتفاظ بالمعنى المنتشر للكلمة).

لا تشكل هذه المقترحات بالضرورة مفاصل لنظرية في النص، فهذا لا يعود فقط إلى نواقص من قام بالعرض (والذي لم يفعل من جهة أخرى، وبخصوص عدد من النقاط، غير أنه أخذ ما كان يستكشف من حوله). إن هذا يعود إلى أن نظرية في النص لا تستطيع أن تكون كافية لعرض تقوم به اللسانيات الوصفة: ذلك لأن هدم اللغة الوصفة، أو على الأقل (إن ربما يكون من الضرورة اللجوء إليها مؤقتاً) الشك فيها، يشكل جزءاً من النظرية نفسها: يجب أن لا يكون الخطاب على النص هو نفسه سوى نص، وبحث، وعمل نصي. ذلك لأن النص حيز اجتماعي لا يدع أي لغة بمعزل عنه، كما لا يدع أي موضوع من مواضيع التعبير في مقام الحاكم، والاستاذ، والمحلل، والمرشد، والمفكك: فنظرية النص لا تتلاقى إلا مع ممارسة كتابية.

الذي يسمع الموسيقى وهو لا يعرف أن يلعب (لقد باتت الأسطوانة بالفعل مناب البيانو)، ولقد نعلم اليوم أن الموسيقى ما بعد المسلسلة قد قبلت دور «المؤدي». فقد أصبح يطلب منه أن يكون شريك المؤلف في القطعة التي يؤديها، أكثر مما يطلب منه أن يعبر عنها. ويمثل النص إلى حد ما قطعه لهذا الجنس الجديد: إنه يلتبس من القارئ تعاوناً عملياً، وهذا تجديد هائل، لأننا نتساءل من ينفذ العمل؟ (ولقد طرح ما لا رمية السؤال على نفسه: إنه يريد أن ينتج السامع الكتاب). ولذا، فإن الناقد وحده اليوم هو الذي ينفذ العمل (أقبل لعب الكلمات). غير أن اختزال القراءة إلى الاستهلاك هو سبب «الملل» الذي يعاني منه كثير من الناس إزاء النص الحديث (عدم قابليته للقراءة)، والفلم، واللوحة الطليعية. وأن يمل المرء، فهذا يعني أنه لم يعد بإمكانه أن ينتج النص، وأن يلعبه، وأن يفكه، وأن يجعله يذهب.

7- يقودنا هذا الطرح (أو لاقتراح) آخر مقارنة للنص: إنها مقارنة اللذة، وأنا لا أعلم فيما إذا وجدت جماليات للذة (إن فلسفات اللذة نادرة في وجودها). فأنا أستطيع أن ألتذ بقراءة وإعادة قراءة كل من بروس، وفلوبير، وبلزاك، وأيضاً أليكسندر دوماس، ولكن هذه اللذة، مهما كانت حادة، وكذلك عندما تخلو من الأحكام المسبقة، فإنها تبقى في جزء منها (إلا إذا وجد جهد نقدي استثنائي) للذة استهلاكية. فأنا أعلم أنني إذا كنت أستطيع أن أقرأ هؤلاء الكتاب، فأنا أعلم أيضاً أنني لا أستطيع أن أعيد قراءتهم (أي لا نستطيع اليوم أن نكتب هذا). وإن هذه المعرفة البالغة في حزنها، تكفي كي



# تحليل النص



بقلم: محمد عزام  
1. النص الأدبي: ولو كان مكتوباً مثبتاً، لأنه لا يكف عن التفاعل والتقاطع مع أعمال أدبية أخرى. وهو قوة متجولة تمارس التأجيل الدائم، واختلاف الدلالة. إنه ليس متمركزاً ولا

مغلقاً. النص مفتوح ينتجه القارئ في عملية مشاركة، وهذه المشاركة تعني اندماج النص والقارئ في عملية دلالية، وذلك أن ممارسة القراءة إنما هي إسهام في التأليف.

وجوليا كريستيفا J. Kristiva ترى أن النص أكثر من مجرد قول أو خطاب، لأنه موضوع لعدد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة عبر لغوية. إنه يعيد توزيع نظام اللغة، بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية مشيراً إلى بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها. والنص عملية

(النص) عالم دلالات وبنيات يتم إنتاجها من خلال ذات النص، كما تتجلى من خلال الكاتب والقارئ. فالكاتب ينتج نصه ضمن بنيات نصية أخرى كبرى (سوسيو-نصية). والقارئ يتلقى النص ضمن بنيات كبرى (سوسيو لوجية). وبذلك يجعل النص منفثاً على دلالات أعمق وأكبر، حين يستنبط من البنيات، ويحول القراءة إلى نوع من التأويل. لكن تعريف النص يختلف من باحث إلى آخر، ومن مدرسة إلى أخرى، وذلك حسب اهتمامات كل باحث ومدرسة.

فرولان بارت، رائد المنهج البنيوي يرى أن النص عملية إنتاج، وهو متحرك دوماً،

بتحقيق شروط الترابط . هكذا يمكن إطلاق تسمية (البنيات الكبرى على الوحدات البنيوية الشاملة للنص، و(البنيات الصغرى) على بنيات المتتاليات . إن الأبنية الكبرى ذات طابع شمولي، وهي ذات صبغة دلالية . وهي تمثيل تجريدي للدلالة الشاملة للنص .

وتحديد ما يتم عندما يختار القارئ عناصر مهمة من النص . وهذه العناصر تتباين باختلاف القراء واختلاف معارفهم واهتماماتهم .. وهكذا يمكن أن تتغير البنية الكبرى من قارئ إلى آخر . لأنها ترتبط بالموضوع (الكلي) للنص، في حين تتحدد (البنيات الصغرى) على أسس دلالية، وكذلك تركز (العلاقات) التي تقوم بين الجمل والعبارات في المتتاليات النصية على الدلالات .

وبما أن (النص) هو البنية السطحية الأكثر إدراكا ومعاينة، فإن هذه (البنية) هي، عند الأستني، متوالية من (الجمل) المترابطة فيما بينها، تشكل استمرارا وانسجاما على صعيد تلك المتوالية . كما تدخل، ضمن النص، جوانب فيزيقية، من مثل: تقسيم النص إلى فصول، وصفحات، وفقرات . وهكذا يبدو (النص) خطابا لغويا ينجزه كاتب ضمنى لقارئ ضمنى . وهذا القارئ يثير انتباهه توالي الجمل، وترابطها، على مستوى البنية السطحية لتحصيل المعنى، ومن خلال فعل الإثارة هذا يتحقق المظهر (الإبلاغي) للنص، ومدى انسجامه أيضا . ومن هنا يأخذ تحليل النص، في اعتباره، تجربة القارئ حيال هذه البنية السطحية .

لقد اعتبرت (الجملة)، في التحليل اللساني، أكبر وحدة قابلة للوصف النحوي، وهي تتضمن وحدات أخرى يطالها الوصف اللساني، (كالكلمة) التي

إنتاجية تنطق باللغة التي يتموقع فيها، كما تتعلق بالتناص، حيث تتقاطع في فضاء النص أقوال عديدة، تسميها كريستيفا (وحدة أيديولوجية)، يمكن قراءتها مجسدة في مستويات مختلفة، مما يجعلها تشكل سياقه التاريخي والاجتماعي .

ويؤكد هذا التعريف (السيمولوجي) ديريدا، ولوثمان . أما ديريدا فيرى أن النص (نسيج لقيمات)، أي تداخلات . وهو لعبة منفوحة ومنغلقة في آن . ومن المستحيل توضيح مولده، لأنه لا يملك أبا واحدا، ولا جذرا واحدا، بل هو نسق من الآباء والجذور .

وأما الباحث السيميولوجي الروسي لوثمان Lothman فيرى أن النص يتمثل في علاقات محددة، تختلف عن الأبنية القائمة خارج النص . وأن النص إذا كان أدبيا فإن التعبير فيه يتم من خلال علامات اللغة التي هي التجسيد المادي للنص . والتنظيم الداخلي بحيل (النص) إلى مستوى متراكب في (كل) بنيوي . وظهور (البنية) شرط لتكوين النص .

## 2- مناهج تحليل البنية السطحية:

يبدأ التحليل النصي من (البنية الكبرى) المتحققة بالفعل . وتتم هذه (البنية) بدرجة قصوى من الانسجام والتماسك، والتماسك ذو طبيعة دلالية، ويتميز بخاصية خطية، ويتصل بالعلاقات بين الوحدات التعبيرية المتجاورة داخل المتتالية النصية .

ثم ينتقل الباحث إلى الخطوة الثانية وهي: تحليل (العلاقة) بين الوحدات في المتتاليات النصية . والمتتاليات هي مجموعة الجمل التي تتميز فيما بينها



تتضمن بدورها (المورفيومات). وفي الوقت الذي يصرف فيه بعض اللسانيين على الوقوف عند حدود (الجملة) كوحدة كبرى، وعدم تجاوزها (بلومفيلد، شومسكي)، فإن آخرين يؤكدون حتمية تجاوز هذا الحد (هاريس). وهم يسمون الوحدة التي تتجاوز (الجملة) بتسميات مختلفة، منها: النص، والخطاب، والمفوض... رغم أن كلا من هذه التسميات يحمل دلالات ومعاني متعددة. وهكذا تصبح وحدات الخطاب، من الأكبر إلى الأصغر: النص، فالجملة، فالكلمة، فالمورفيوم.

ومعالجة (النص)، كبنية سطحية، تكون من خلال التركيز على (بنية الإبلاغ)، و(الانسجام)، و(إيقاع) الكلام، ونبره، ولعبة السواد والبياض، وتوزيع الأسطر في الصفحة، هي الخطوة الأولى في تحليل النص الروائي. ولا بد أن تتلوهها خطوة ثانية هي معالجة مفهوم (التناس) كما تبلور في الكتابات القرنسية منذ جوليا كريستيفا.

وإذا كانت اللسانيات ترى أن أعلى (وحدة) يمكنها التعامل معها هي (الجملة)، فإن (الخطاب) أو (النص) هو جملة كبيرة، تعامل كما الجملة، دراسة وتحليلاً. وتهتم بدراسته حقول معرفية عديدة، تستمد مقوماتها وأدواتها ومفاهيمها مما يتحقق باستمرار في مجالات البحث اللساني.

وفي تحليل (السرد) نحتاج لساني، يختزل جيرار جينيت G.Genette ثلاث مقولات مستقاة من نحو الفعل، ويرأها صالحة لتحليل (الخطاب السردى)، وهي: الزمن، والصيغة، والصوت. ويميز ثلاثة أنواع من الخطاب، وهي:

١ - الخطاب المسرود، وفيه نتحدث

الشخصية عن أعمالها أو أفكارها.

2 - الخطاب المنقول، وفيه يترك الراوي الكلام للشخصيات.

3 - الخطاب غير المباشر.

ويركز جينيت على (المفوض)، و(مضمونه)، من أجل إقامة (نظرية) للسرد. مبينا ثلاثة استعمالات للسرد هي: (القص) كمضمون سردي، و(السرد) كفعل سردي منتج، و(السرد) كدال، أو كنص سردي. ويرى أن (السرد) بمعنى الخطاب، ينبغي أن يكون وحده موضوع الدراسة التحليلية، لأن القصة والسرد لا يمكن أن يوجد إلا في علاقة مع (الحكي).

هكذا تكتفي مناهج التحليل النصي بالوقوف عند البنيات السطحية والعميقة للنص الأدبي، جاعلة النص مغلقاً، ومكتفية بالوقوف عند (وصف) بنيات النص الأدبي. وبيان علاقات عناصره ولغته، ومعتبرة النص (جسداً) لغوياً فحسب، دون أن يكون له امتدادات خارجية في العالم، أو داخلية في النفس البشرية. وتتجلى هذه المناهج في التحليل الألسني، والأسلوبي، والبنوي.

بيد أن مناهج أخرى ترى أن (النص) ليس عالماً مغلقاً، بل هو (بنية مفتوحة) على العالم، وعلى المحيط الذي أنبته. ويتمثل ذلك في المناهج الوظيفية، والظاهراتية، والسيمائية، والبنوية والتكوينية..

3 - أما التحليل الوظيفي (أو التوزيعي) فيعتبر (النص) وحدة كبرى، متجاوزاً (الجملة) كوحدة كبرى. وقد طبق هاريس، في التحليل الوظيفي للنص، الأدوات نفسها التي يحل بها (الجملة)، منطلقاً من مسألتين: توسيع حدود الوصف اللساني إلى ما هو خارج الجملة في النص،

لسانية للتفاعل الاجتماعي الذي يتحقق في سياق معين. والسياق يتشكل من ثلاثة عناصر دلالية واجتماعية هي: المجال، والعلاقة، والمنحى. فالمجال هو الوظيفة الدلالية للنص، من خلال الهدف الذي يرمي المتكلم الى تبليغه. والعلاقة تقوم بين المتكلم والسامع، والمنحى قناة بلاغية تستعمل للتواصل.

كما يمثل بنفست الاتجاه الوظيفي في التحليل الألسني، فيرى أن (الجملة) هي أصغر (وحدة) في (الخطاب)، وأنها تتضمن (علامات) لسانية تواصلية، وبالتالي فهي وحدة الخطاب الذي ينبغي تحليله انطلاقاً منها.

وفي تعريفه (للملفوظ) يرى بنفست أنه الموضوع اللغوي المنجز والمنغلق والمستقل عن الذات التي أنجزته. أما (التلفظ) فهو الفعل الذاتي في استعمال اللغة، أو هو الفعل الحيوي في إنتاج القص. وهو موضوع الدراسة، وليس الملفوظ.

الوظيفة التجريبية هي التي تبرر أن (الخطاب) ما هو إلا (الملفوظ) منظوراً إليه من وجهة آليات وعمليات تواصله. وأن (الملفوظ) ما هو إلا (التلفظ) الذي يفترض متكلماً يهدف التأثير على سامع، بطريقة ما.

وأما المنهج الظاهراتي في تحليل الأدب فلعل بول ريكور P.Ricoeur أبرز من أرسى دعائمه، حين ميز بين الشرح والتأويل. فالشرح - عنده - يتصل باللسانيات وبغيرها من العلوم. والتأويل - عنده - ابتعد عن بعده الذاتي. ومن هنا محاولة ريكور في إقامة (نظرية للنص) انطلاقاً من (الهرمينوطيقا) النقدية. متمثلة في ممارسة التحليل من خلال التركيز على تفسير العلاقات الداخلية للنص الأدبي، وتحليل بنياته.

وتوسيع حدود النص الى ما هو خارج النص، حيث أوضح العلاقة بين اللغة والثقافة والمجتمع.

وقد عرف هاريس (النص) بأنه متتالية من (الجملة)، تكون مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بوساطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يبقّي التحليل في مجال لساني محض. وعلى ذلك فإنه يرى أن (العناصر) لا تتلقى ببعضها بعضاً بشكل اعتباطي، وإنما هي تعبر عن (نظام) معين، يكشف عن (بنية) النص، وذلك من خلال المحور الأفقي، حيث يتم (التوازي) بين متتاليات (الجملة)، والمحور العمودي، حيث يتم بحث متتاليات النص.

كما يمثل هاليداي M.Halliday الاتجاه الوظيفي، فيعرف (النص) بأنه (وحدة) لغوية (ذات دلالة). وفي تحليله النص يركز على (الوحدة)، و(الانسجام) في النص، ثم على (الدلالة) كوظيفة أساسية للنص. ويحددها في ثلاثة أنواع:

1. الوظيفة التجريبية هي التي تبرر أن (الخطاب) ما هو إلا (الملفوظ) منظوراً إليه من وجهة آليات وعمليات تواصله. وأن (الملفوظ) ما هو إلا (التلفظ) الذي يفترض متكلماً يهدف التأثير على سامع، بطريقة ما.

2. الوظيفة التواصلية، وتتصل بالبعد الاجتماعي لوظائف اللغة. وفيها يتم تحديد زاوية المتكلم، ووضعه، ورمزية قوله، في علاقته مع المخاطب.

3. الوظيفة النصية، وتتضمن الأصول التي تتרכّب منها اللغة لإبداع النص كوحدة دلالية.

وفي كتابه (اللغة كسيميولوجيا اجتماعية) 1979 يعمّق هاليداي تحليله للنص، فيتجاوز عنصر (الانسجام) الأسلوبي في البنية الألسنية، الى بحث الدلالة السيميولوجية، معتبراً النص بنية

سيمولوجية لبنية خطابية تحويلية) 1976، طبقت كريستيفا منهجها السيميولوجي على الخطاب الروائي، فجزأته الى وحدات الدلالية الرمزية، وتعاملت مع هذه الوحدات كدوال تدخل في علاقة مع بعضها بعضا لتكوين (كلية) النص، منطلقة من (الوحدات) الدلالية الرمزية، ومستعينة بالمنهج التحويلي الذي يقضي بعدم النظر الى النص الروائي كوحدات يمكن قراءتها فقط بطريقة تتابعية. ولكن أيضا كوحدات تدخل في علاقة مع بعضها بعضا، بحيث لا يمكن دراسة (وحدة) إلا في علاقتها مع (مجموع) النص.

وهكذا تعامل (السيمولوجيا) النص على أنه (دليل منفتح)، ومتعدد الدلالات. وهذا التحليل الدلالي (السيمولوجي) ينطلق من اللسانيات، باعتبار النص ينتج من خلاله اللغة. ثم يتجاوز الى (الدلالة)، باعتباره النص ليس مظهرا لسانيا فقط بل هو (دلالة) ذات معنى. وهكذا يتكامل التحليلان: الأفقي (التحليل الألسني، والأسلوبي، والبنوي)، والعمودي (التحليل الوظيفي، والظاهراتي، والسيمولوجي، والبنوي التكويني)، من أجل قراءة كاملة للنص: أفقية، وعمقية.

ولما كان التحليل البنوي يقف عند هذه الحلول لا يتعدها، فقد كان لابد من مفهوم جديد للتأويل، يتجاوز الجانب السكوني للنص الى قصده الحقيقي، من خلال تأويله، وذلك عن طريق وضعه في علاقة مع النصوص السابقة له والمعاصرة إياه (التناس). وفي إطار علاقته بالبنيات الأيديولوجية التي غذته. وبهذا يتجاوز التحليل النصي، والبنوي، عنق الزجاجة، الى العالم.

وأما المنهج السيميائي في التحليل الأدبي فقد كانت جوليا كريستيفا J. Kris من أبرز دعائه، وقد عرفت (النص) teva، في كتابها (السيمولوجيا) 1969، بأنه (جهاز عبر لساني، يعيد توزيع اللسان، عن طريق ربطه بالكلام التواصل، هادفا الى الإخبار المباشر). ثم تجاوزت هذا التعريف (الشكلي) للنص، حين اعتبرت النص (بنية دالة) منتجة في مجتمعه وعصر معينين. ومن هنا كان تركيزها على (السيمولوجيا) كلام جديد يتعامل مع النص، واهتمامها (بالتناس) كوظيفة إيديولوجية تتمظهر ماديا على مختلف مستويات بنية النص، ودراستها للبنية السوسبولوجية للنص، وربطها بأيديولوجيا العصر الذي أنتجها. وفي كتابها (النص الروائي: مقارنة

# الأجناس الأدبية

بقلم: تزفيطان تودروف

ترجمة وتقديم:

سعيد بوعيطه - المغرب



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com> تقديم

الإشكالية، ستبرز بشكل مختلف عند بروز - في مطلع هذا القرن - ما نعت بـ«علم الأدب» - والمتمثل في اتجاه الشعرية - Poe Tique.

حيث سيعمل أصحاب هذا الاتجاه، على تجاوز مجموعة من التعريفات المغلوطة، وإعادة النظر فيها. مثل تعريف: النمط والجنس، الشعر والنثر، التراجيديا والكوميديا، الخ.. مما أدى إلى بروز اتجاهات عدة. على الرغم من اختلافها في تناول إشكالية الأجناس، فإنها تسعى إلى تجاوز الهفوات السالفة. وذلك باستنادها على الخصائص البنوية للجنس. كما هو شأن أعمال: كارل فيكتور، هانس روبريوس، جان ماري شيفر، جيرار جينيت وتزفيطان تودروف، الخ..

لقد برز الاهتمام بمسألة الأجناس، منذ القدم. بدءاً من أفلاطون وأرسطو. إذ ميز هذا الأخير في كتابه - فن الشعر -، بين الدراما والملحمة على أساس مبدأ المحاكاة. وتطور ذلك مع أعمال ديوميد خلال القرن الرابع الميلادي. وما أحدثه شراح - فن الشعر - سواء في إيطاليا أو فرنسا أو ألمانيا، ثم اتخذت توجهها جديداً مع الاتجاه الرومنطقي: شليجيل / Schlegel، جوته Goethe. حيث اتسعت دائرة الأجناس الأدبية، لتشمل تفرعات جديدة. نظراً لتزامن ذلك مع ما عرفه الأدب من تحول وخلخلة، المواكب لتحول البنية الثقافية العامة. المتأثرة بفلسفة هيغل، نتشه ولويولا وقبلهم كانط / Kunt. إن هذه



ب- الثانية: استنباطية / Deductive: تسلم بوجود أجناس انطلاقاً من نظرية الخطاب الأدبي. وكلتا المقاربتين تمتلكان منهجيهما وتقنيتهما الخاصة. على الرغم من التداخل الموجود بينهما إلى درجة يمكن أن نتساءل: هل يمكن أن يكون موضوعهما واحداً؟ هل يمكن الحديث عن أجناس في الحالة الأولى، وأنماط في الحالة الثانية. فإذا كانت -مثلاً- التراجمية المعاصرة، في عصر الكلاسيكية الفرنسية، تتميز بجدة الفعل وبنبل الشخصيات، فإننا نستطيع القيام بنمطين مختلفين من الدراسة:

يمكن الأول فيما يلي:  
أ- كون مقولات مثل: الفعل، الشخصيات، إلخ.. تتوضح في وصف النصوص الأدبية. كما أنها حاضرة بالضرورة.

ب- كون كل مقولة، تعرف تدقيقاً بعدد نهائي من الخصائص التي تنظم في البنية. فالشخصيات -مثلاً- يمكن أن تكون نبيلة أو دنيا.

ج- توضيح المقولات المأخوذة ودراسة تنويعها. لفحص كل نمط من أنماط الشخصيات (أو الفعل، إلخ..). لتحديد حضور هذا النمط أو ذاك في تأليف معين، بإمكانه تحديد الأنماط الأدبية. غير أن هذا، لا يمثل -بالضرورة- تحقيقاً تاريخياً معيناً. يطابق -أحياناً- أجناساً موجودة، وأحياناً أخرى، يطابق نماذج للكتابة استغلت في عصور مختلفة. وقد لا تطابق شيئاً: إنها مثل خانة فارغة في نظام ماندلييف / Mendeleiev، لن يتأتى ملؤها إلا بواسطة أدب مستقبلي. من ثمة، ندرك أنه ليس هناك اختلاف بين الشعرية العامة وهذه الدراسة المنهجية (المنهجية -هنا- ترادف بنيوية). إن الملاحظة الأولية

إن هذا النص -الذي قمنا بترجمته- يمنحنا إمكانية الاقتراب من هذه الإشكالية. وتقريبها إلى القارئ العربي، ليوقف على التطورات التي عرفتها في النقد الغربي بدءاً من أرسطو وصولاً إلى الدراسات الحديثة. وسنبين ذلك من خلال ما ترجمناه عن تودروف في كتابه المعجم الموسوعي لعلوم اللغة.

× إن معضلة الأجناس، من أقدم المعضلات الشعرية / Poétique. إذ لم يلبث تعريفها، عددها، وعلاقاتها، يطرح للنقاش. أما اليوم، فإن هذه الإشكالية: ترتبط بالنمذجة البنيوية للخطابات / Discours.

لتجاوز هذه الإشكالية، يجب الإقلاع عن تعريف الأجناس بأسماء الأجناس. إذ إن بعض التسميات، لازالت تعرف انتشاراً واسعاً: التراجيديا / Tragedie، الكوميديا / Comedie، السونيت / Sonnet، الاليجي / Elegie، إلخ.. وإذا كان من الضروري أن يكون

لمفهوم الجنس دور مهم في نظرية اللغة الأدبية، فإن تعريفه ينبني على القاعدة الوحيدة للتسميات. لأن بعض الأجناس، لم تأخذ بعد اسماً معيناً، في حين تعرف أخرى تطابقاً في الاسم، على الرغم من اختلاف خصائصها. مما يحتم على دراسة الأجناس الانطلاق من الخصائص البنيوية، وليس من اسمائها.

إن إزاحة هذا الغموض الأول، لا يبين سوى العلاقة بين الوحدة البنيوية والظاهرة التاريخية. أما إذا أنعمنا النظر في هذه المسألة، فإننا نلاحظ مقاربتين مختلفتين جذرياً عبر مسار التاريخ:

أ- الأولى: استقرائية / Inductive: تتناول الأجناس انطلاقاً من ملاحظة مرحلة معينة.



للجنس، ليست سوى انطلاقة استكشاف الخطاب الأدبي.

ومع ذلك، فبانطلاقنا من الملاحظة الأولية نفسها، التي تمس التراجيديا الكلاسيكية، نستطيع اتباع طريقة أخرى: في البداية نعمل على إحصاء عدد من الأعمال التي تتوفر على الخصائص الموصوفة، لتكون - مثلاً - الأعمال التمثيلية للتراجيديا الكلاسيكية الفرنسية. وتجد مقولة المهيمنة / La Dominante، المستعملة من طرف الشكلانيين الروس تطبيقها هنا. فلكي نحدد بأن عملاً معيناً، تراجيدياً، ينبغي أن تكون العناصر الموصوفة مهيمنة وليس فقط حاضرة (لحد الآن، لازلنا نجد صعوبة في تحديد هذه المهيمنة).

انطلاقاً من هذا التصور، لا نعمل على استفسار مقولات / Categories الخطاب الأدبي، بل نوعاً من المثال الأدبي للعصر الذي يمكن أن نجده عند الكاتب. إنه نموذج للكتابة يرجع إليه (حتماً لأجل خرقه) .. مثلاً نجده عند القاريء. يتعلق الأمر بالنسبة لهذا الأخير بأفق انتظار / Horizon Dattente. أي مجموعة من القواعد الموجودة مسبقاً. والتي توجه فهمه وتمكنه من تلق تشميني.

تكون الأجناس الأدبية داخل كل مرحلة نظاماً. إذ إنها لا يمكن أن تعرف إلا في علاقاتها المتبادلة. فلن يكون - هناك - جنس واحد للتراجيديا: سيعاد تعريف التراجيديا في كل لحظة من التاريخ الأدبي، في علاقاتها بباقي الأجناس المتواجدة. في هذا الإطار، نباعد عن الشعرية العامة؛ لنلج تاريخ الأدب.

إن الاختلاف بين النمط والجنس، سيعود إلى الظهور عندما نلاحظ علاقة هذا أو ذاك بالعمل الفردي. ونستطيع أن

نميز ثلاثة أمثلة:

الأول: يخضع العمل الفردي كلياً للجنس أو النمط. نتحدث إذن عن أدب الطبقات (أو عن الروايات (الشعبية)). فالرواية البوليسية الجيدة - مثلاً - لا تبحث أن تكون أصيلة. ولكن بالتحديد أن تطبق ما حصلتة.

الثاني: لا يخضع العمل لقواعد الجنس. مما يجعل عملاً ما، لا ينتمي - بالضرورة - إلى جنس ما. فكل عصر يهيمن عليه نظام من الأجناس، لا يغطي بكفاية كل الأعمال. ومن ناحية أخرى، فإن خرقاً - جزئياً - للجنس يبقى ضرورياً. وإلا فإن العمل سيفقد بالأقل أصليته الضرورية. (هذا الاقتضاء تغير حسب العصور). إن مخالفة قواعد الجنس، لا تمس بشكل عميق نظام الأدب.

فإذا كانت التراجيديا - مثلاً - تتميز بموت البطل في النهاية، فإن مخالفة ذلك (نهاية إيجابية)، يعد خرقاً للجنس الأدبي. خرق بشي يتداخل الأجناس (التهجين). كالجمع - مثلاً - بين التراجيديا والكوميديا. إن هذا التداخل الأجناسي، يكون نتيجة مواجهة بين نظامين للأجناس. إلا أنه يحدث عندما نتموقع في المصطلحات الأكثر قدماً. فبرؤية من الماضي، يكون كل تطور سلبياً. لكن ما أن يفرض هذا التداخل باعتباره معياراً أدبياً، حتى ندخل ضمن نظام جديد. حيث يندرج جنس التراجيدي. كوميديا Tragi-Comedie.

إن خرق النمط ثابت، على الرغم من قلته، فمادام النظام الأدبي غير ثابت ومعيارى، فإن التغيير المستمر، يلحق الممكنات الأدبية. وانطلاقاً من المثال السابق، يمكن إيجاد مقولة جديدة: لا تراجيدي ولا كوميدي / Ni Comique، Ni Tragique. والتي ستصير بدورها

نوعا من الخرق. ونبين ذلك كالتالي:

أ-أ-ولا-أ0 خرق للجنس.

لا-أ-وغير-أ:- خرق للنمط.

بمعنى أن خرق قاعدة جنس معين، يعني اتباع اتجاه موجود بشكل ضمني في النظام الأدبي المتزامن. الخرق النمطي، فيمس النظام نفسه. فرواية- أوليس / Ulysse - مثلا، لا تخالف قواعد الرواية السالفة عليها. فحسب، بل تكشف عن إمكانات جديدة للكتابة الروائية.

إن التعارض بين النمط / Type والجنس / Gente، قد يكون أكثر وضوحا. لكنه غير مطلق. فليس هناك بين الواحد والآخر، قطيعة بين نظام وتاريخ. بل هناك، درجات مختلفة من التسجيل في الزمن. لكن هذا الأخير، أكثر ضعفا في حال النمط. على الرغم من أنه ليس زمنيا بشكل تام. لكنه أكثر تواترا في حالة الجنس. الذي يندرج داخل عصر معين. بيد أن بعض خصائص الجنس، تبقى ما وراء العصر الذي حددت فيه: إنه شأن التراجميديا خلال القرن الثامن عشر. وأخيرا توجد المراحل في الطرف الآخر لهذا الاستمرار. إننا عندما نتحدث عن الرومانسية أو الرمزية أو السريالية، فإننا نفترض - كما في حال الأجناس - هيمنة عدد من الخصائص المرتبطة بالخطاب الأدبي. ويمكن الاختلاف في كون المرحلة قد تشمل أجناسا كثيرة. إلا أنها لا يمكن أن تكون بأية طريقة مستخرجة من التاريخ. لأن المرحلة، ليست مقولة أدبية صرفة، بل ترتبط بتاريخ الأفكار والثقافة والمجتمع.

### نمذجات / Typologies

إن التصنيفات الجنسية المقترحة سابقا غير محددة. ونادرا ما تعتمد على فكرة

واضحة مرتبطة بقانون الجنس نفسه. إذ هناك اتجاهان متواتران بصفة خاصة:

أ- اتجاه مطابقة الأجناس لأنماط. إذ يتم وصف الأجناس، كما لو كانت أنماطا. ب- اتجاه اختزال التعارضات البسيطة بين مقولة ونقيضها. ومن جهة أخرى، لم نأخذ دائما احتياطنا من تحديد مستوى التجريد الذي يتموضع فيه. فمن الواضح جدا، إنه يمكن للجنس أن يتميز بعدد كبير أو قليل من الخصائص. لهذا الاعتبار، فإنه يتضمن بعض الأجناس الأخرى.. نستعرض - هنا - بعض التصنيفات المعروفة.

### أ- النثر / Prose والشعر / Poesie:

إن هذا التعارض المتداول، غير معروف. فلفظ - النثر - يدل بالإضافة إلى النثر الأدبي، على كل ما ليس أدبيا. فإذا اعتمدنا المعنى الأول (لأن المعنى الثاني يحيل إلى نمذجة وظيفية وليست بنيوية)، سنلاحظ أن المعنى المتضمن في هذا التعارض، لا يمكن أن يختزل في مقولة واحدة: هل يتعلق الأمر باختيار - بيت - نثر / Prose - Vers. أي بالتنظيم الإيقاعي للخطاب (ويطرح وجود البيت الحر أو قصيدة النثر، معضلة كبيرة). أو باختيار بين الشعر والتخيل. فمن جهة الخطاب، ينبغي أن يقرأ في مستوى أدبيته، باعتباره شكلا صوتيا خالصا، غرافيا / Graphique ودلاليا / Semantique. ومن جهة أخرى، خطاب تمثيلي (محاكي / Mimetique، يوحى بعالم من التجربة. تنضاف إلى هذا، أمور حول الأساليب اللفظية المستعملة، الأساليب الانفعالية، التصويرية، الشخصية.. إلخ التي تهيمن في الشعر. بينما يهيمن في التخيل، الأسلوب المرجعي.

والشكل المملوء بالذاتي - الملحمة والشعر الغنائي والدراما.

نستطيع أن نؤول هذا التعريف، كإحالة إلى إبطال التلفظ، الثلاثة: هو/ الملحمة، أنا/ الشعر الغنائي، أنت/ الدراما.

ثمة مقارنة مماثلة عند جاكبسون / R. Jakobson، الذي يرى أن نقطة الانطلاق والموضوع الموجه للشعر، يتمثلان بالنسبة للملحمة في ضمير الغائب والزمن الماضي.

أما إميل ستيجر / Emil Staiger، فقد قدم في عمله المهم المخصص للمفاهيم الأساسية الثلاثة للشعرية، تأويلا زمنيا للأجناس. مسلما بالعلاقة: الغنائي - الحاضر، الملحمي - الماضي، الدرامي - المستقبل (سبق أن انجز هذا التطابق، الرومانيطقي الألماني جان بول / Jean Paul) وفي الوقت نفسه، يطابقها بمقولات مثل: التأثر / Le Saisissement (الغنائي)، الرؤية للكل / La Vue Den- (الملحمي)، التوتر / La Tension (الدرامي). كما ساهم - بموازاة مع هذا - في فصل الأنماط (المحددة عنده بصفات) عن الأجناس (المحددة بأسماء موصوفة. من قبيل: الشعر الغنائي، الملحمة، الدراما).

هكذا توجد الأجناس مؤسسة داخل اللغة دون أن تختزل، كما عند يوميد، في خاصية تتموقع على سطح النص. (هذا وحده يوضح تسميتها بـ «مفاهيم أساسية»).

ج - ثمة تصنيف ثالث، قديم ومشهور جدا. على الرغم من كونه غير عالمي أكثر من التصنيفين السابقين. يعارض بين التراجيديا والكوميديا. ويبدو من الواضح - هنا - أيضا، ضرورة تمييز هذين الجنسين (التاريخيين) عن المقولتين

ينبغي أن نضيف أن الأدب المعاصر، يميل نحو تجاوز هذا التعارض. كما أن الرواية المعاصرة، تتطلب قراءة شعرية ليست باعتبارها تمثيلا لعام آخر، بل باعتبارها تكوينا دلاليا.

ب - الغنائي / Lyrique، الملحمي / Epique، الدرامي / Dramatique: لقد كانت الرغبة منذ أفلاطون وصولا إلى ستيجر E. Staiger مروراً بجوته / Goethe و جاكبسون / R. Jakobson، رؤية هذه المقولات الثلاث أشكالا أساسية. لكن نستطيع أن نتساءل: ألا يتعلق الأمر - هنا - بنظام الأجناس خاص بالأدب الإغريقي القديم الذي أريد رفعه إلى مرتبة نظام للأنماط بشكل مخالف للأصول. لقد ساعد مجهود المنظرين هنا (عكس المثال السابق) على اكتشاف مقولات تحتانية للأجناس.

ينظم ديوميد - في القرن الرابع - تعريفات أفلاطون مقترحا التعريفات التالية: الغنائي: الأعمال التي يتحدث فيها الكاتب وحده.

لدرامي: الأعمال التي يتحدث فيها الأشخاص وحدهم.

الملحمي: الأعمال التي يكون فيها حق الكلام متساويا بين الكاتب والأشخاص.

إن هذا التمييز، يعرف نوعا من الوضوح والصرامة. لكننا نتساءل: هل هذه الخاصية البنيوية المختارة، مهمة بشكل كاف. بحيث تصلح قاعدة لتمييز من هذا المدى؟

يتميز جوته / Goethe، البالاد / La Ballade، إلخ.. باعتبارها أشكالا طبيعية للشعر (مماثلة للأنماط).

ويؤكد أنه لا توجد سوى ثلاثة أشكال أصيلة طبيعية للشعر. كشكل يحكي بوضوح وشكل الانفعال المتحمس



العامتين: التراجيدي والكوميدي. لقد سجل أرسطو، التعارض دون أن يوضحه. وفي الكلاسيكية الإيطالية والفرنسية، تتميز التراجيديا بجدية الفعل ونبل الشخصيات والنهاية الشقية. وتتميز الكوميديا بالأفعال اليومية والشخصيات المتدنية والنهاية السعيدة. هذا التعريف جنسي بوضوح. كما بحث فراي / N. Frye عن تعريف للأنماط: فالتراجيدي، يعني المرور من المثال إلى الواقع (من التمني إلى الفشل، من العالم المثالي إلى الواقع). والكوميدي عكس هذا. وفي الإطار نفسه، تمت محاولات عدة. تحاول وضع مقولات جمالية، مثل التراجيدي والكوميدي: المضحك / Le Grotesque، العجيب / Le Merveilleux والسامي / Le Sublime. نسجل - هنا - أن التراجيدي والكوميدي، هما أيضا قسمان للدرامي. يمكن أن يقسما بدورهما إلى: فارسة / Farce وفودفيل / Vaudeville وبورليسك / Burlesque، إلخ.. والشيء نفسه بالنسبة للتراجيدي (الأودة / Ode، السونيت / Sonnet، إلخ..). ويمكن أن تؤسس هذه التقسيمات على خصائص موضوعية (ثيماتيكية / Thematiques) (الايلاجي، الساتير، الأودة) أو خصائص إيقاعية وخطية (الرونودو / Rondeau).

التريلي / Triolet، السونيت).

د- خلال العصر الوسيط، عادت إلى البروز نظرية الأسلوب الجيد والمتوسط والركيك. استندت - في أغلبها - إلى أعمال فرجيل / Virgile، باعتبارها مثالا: الأونيد / L'eneide، الجورجين / Les Georgiques والبيكوليكيين / Les Bucoliques. يتعلق الأمر باختبار في المفردات والبناءات التركيبية من جهة. وبموضوع الوصف من جهة ثانية. أي الدرجة الاجتماعية للشخصيات التمثيلية: محاربون، فلاحون، رعاة. إن هذا التمييز أدبي (لغوي) واجتماعي في الوقت نفسه. لكنه لم يعد نافعا منذ الرومنطيقية / Ro-mantisme.

هـ- حاول أندريه جول / A. Jolles، تأسيس الأجناس النمطية في الطبيعة. أي في اللسان بإحصائه كل الأشكال البسيطة للأدب. فالأشكال الأدبية التي نجدها في الأعمال المعاصرة تنفرع عن أشكال لغوية. ولا ينتج هذا التفرع مباشرة بل بواسطة سلسلة أشكال بسيطة. نجدها - في الغالب - في الفولكلور / Le Folklore. هذه الأشكال البسيطة هي امتدادات مباشرة لأشكال لغوية، تصبح هي نفسها عناصر قاعدية في أعمال الأدب الكبير. يمكن تلخيص نظام جول في الرسم التالي:

التمني	الأمر	الصمت	الزعم	الاستفهام	
الخرافة	المثل	اللفز	قصيدة ملحمية	مثل الوعي	واقعي / Realiste
حكاية الجن	الليجندة	النكتة	الماثور	الأسطورة	مثالي / Idealiste



النص عن:

Todorov (Tzvetan),  
Docrot (Oswald),  
Genres Litteraires (IN)  
Dictionnaire Encyclopedique  
Des Sciences Du Langage, 4 TR,  
ED, Seuil, Coll, Points, Paris,  
1979,  
P: De 193 a 201.

على الرغم من أن وصف جول غير كاف، فإن اهتمامه بأشكال لفظية: المثل، اللغز، الخ... يفتح النمذجة الأدبية على اتجاهات جديدة. ومن جهة أخرى، فإن أجناسا قارة، مثل: الخرافة، البحث واليgende، لا تتموقع في المستوى نفسه. وقد مكن مبدأ جول المتعدد الأبعاد، من أخذ هذا بعين الاعتبار. الشيء الذي كان مستحيلا مع التقسيم الثلاثي: غنائي، ملحمي، درامي.



# موت المؤلف

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

## ملخص

إن مفهوم (موت المؤلف) يعني فتح باب المجال لنصوصية النص وللغة، اللغة الثانية العميقة، اللغة الرمزية لغة المعاني المتعددة. وهو يفتح النص على القارئ باعتباره هدفاً أولياً للنص، ويحرر النص من سلطة الأب المهيمن: المؤلف. إلى أن يمتلئ النص بقارئه والقارئ بالنص. وإذا نقول هذا فثمة تعديل جديد يلوح في الأفق. إن عبور الكتابة سمة من سمات عصرنا. والنقد ليس هو الذي بدأ هذا العبور، بل الذي بدأه هو الخطاب الثقافي كله. فالمطلوب هو أن نجوب فضاء الكتابة

## بقلم الدكتور:

تامر سلوم سلوم

استاذ البلاغة

بجامعة الملك فيصل

المألوفة والنقد الأدبي زمنًا طويلاً، ولم تستطع لغة الشعر أن تظفر، وسط هذه الهيمنة، باستقلال واضح. والشعراء لا يعبرون عن أشياء موضوعية خارجية بمعزل عن شخصياتهم أو حالاتهم النفسية. وكأن حياة المؤلف وتجاربه الحقيقية هي حركة المعنى وباعثته دائماً. ويجب على كل حال أن نتذكر أن قوام النقد ظل ينصب في أحيان كثيرة على القول مثلاً: إن عمل بود لير يمثل إخفاق بود لير، وإن عمل فان غوغ يمثل جنونه وإن عمل تشايكوفسكي يمثل رذيلته. (3)

في أوائل القرن التاسع عشر قال جوته: (في الفن والشعر تكون الشخصية هي كل شيء، وكتب أوجين نيرون يقول: «إن تأثير شخصية الإنسان في عمله... هو الأساس الوحيد الثابت لعلم الجمال كله» (5)

وما يجذبنا ويفتننا هو الكشف عما يملكه الفنان من ملكات وسمات خاصة (6)، وكلما ازداد الفنان عبقرية كشفت عبقريته عن مزيد من الطاقة والفردية (7). ويقول فيرون في أحد المواضيع: (ينبغي أن نحتفظ بذكرى حياة الفنان تكفي للحيلولة دون جعل موضوع تأملنا يستغرق انتباهنا كله (8). وقد حاول (جاكبسون) (9) أن يسند إلى شخصية المؤلف أهمية كبيرة إذ قال: «إن جوهر الإنسان كامن في لغته وحساسيته» (10). فالعمل الفني بمنزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبات شخصية الإنسان ما ظهر منها في الخطاب وما بطن، ما صرح به وما ضمن. ورأى (بروست) (11) أن نسيج الإبداع الفني إنما هو بصمات تحملها صياغة الخطاب فتكون كالشهادة التي لا تمحي، أو هو مزاج المؤلف الطبيعي الذي وهبه، هو نغم شخصيته. على حد تعبير

لا أن نخترقه. ومهما يكن من أمر فإن علينا أن نعرف الآن أن النص ليس سطرًا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتراوح فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصلياً. ولقد نعلم أنه لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة. فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة.

## موت المؤلف:

كان (رولان بارت) (1) قد كتب مقالته النقدية (موت المؤلف) التي كان لها أهمية مصيرية ليس على نقد (بارت) فحسب، وإنما على النقد الألسني وعلى النص والنصوصية وهي مقولة تهدف إلى تحرير النص من سلطة الظرف المتمثل بالأب المهيمن: المؤلف. وتفتح النص على القارئ باعتباره هدفاً أولياً للنص، وتزيح المؤلف إلى أن يمتلىء النص بقارئه، والقارئ بالنص. وبعبارة ثانية: إن موت المؤلف يفتح المجال لنصوصية النص لكي يدخل النص إلى آفاق الإنسانية عابراً للزمان والمكان، حيث يكون النص والإبداع هو الأصل الذي يلتقي عنده المؤلف والقارئ. على أن المؤلف الأكبر والأهم للنص هو الموروث الأدبي الذي يشكل سياقاً مصدرياً ومرجعياً للنص مثلما يشكل أساساً لفهم النص وتفسيره بعد أن كان مصدراً لإنتاجه وحدوثه. وهذا أمر يوجه الانتباه إلى علاقات التبادل والتقاطع ما بين النص كإبداع ذاتي، والموروث كعطاء مائل ذي وجود سابق على النص ولا حق به ومحيط بكل تحولاته. (2)

لقد ظل المؤلف يهيمن على الثقافة

هو بلوغ نقطة تتحرك اللغة فيها وحدها، وليس «الأنا»، وفيها «تنجز الكلام».

حقاً إنَّ المعنى في الشعر قد يكون ذا صلة بشخصية المؤلف ولكن ينبغي ألاَّ يختلط بها فالشعر ليس إعادة لتجارب المؤلف وحياته وأهوائه ونزواته، ولا يمكن تبعاً لذلك أن تؤدي هذه الألوان في نفسها إلى فهم الشعر كنشاط متميز. فالشعر لا يحل محلَّ شخصية المؤلف أو سيرته، كذلك الشخصية والسيرة لا تحل محلَّ الشعر. لدينا مطالب كثيرة متنوعة وإذا استعصى علينا أن نحقق بعض هذه المطالب من الطريق الطبيعي فليس في وسعنا أن نحصل عليها من سبيل آخر، فلكل نشاط قدرة لا يمكن أن ينافسه فيها غيره، ولا نستطيع أن نحصل على الشيء المرجو من غير معدنه الأصلي (18) إنَّ أحاسيس الشاعر الشخصية لا تعيننا في شيء، والعاطفة التي تنتمي إليها القصيدة ليست هي العاطفة التي يمكن أن تعزى إلى صاحبها. وبعبارة أخرى إنَّ عاطفة القصيدة لا تنتمي إلى إنسان معين. فهي - بحق - لا شخصية في طابعها. عاطفة القصيدة ذات طابع إنساني ولكن الشاعر يبدع القصيدة ويخلق عاطفتها التي لا ترتبط بتاريخه أو حياته الشخصية (19) وقد أصرَّ (إليوت) على أن نمو الفنان يرتبط دائماً بإنكار الذات وإفناء الشخصية، والقصيدة الجيدة في عبارة (إليوت) المشهورة ليست انطلاقاً للشعور ولكنها ضبط وكبح ومعالجة لذلك الشعور. وأقوى الكتاب هم أولئك الذين يخلقون من مشاعرهم عالماً خارجياً متميزاً بنفسه عن تلك المشاعر. وكأنَّ القيمة الشعرية تتحدد بطريقة سلبية إلى حدِّ ما، بأن نلاحظ استعصاء دخول الشعر من حيث هو شعر تحت التجربة

(كلودال) (13) مثلما لصوته نبرة لا تختلط بنبرة أصوات الآخرين (14). وقد كان (سبيتزر) (15) على وعي جمِّ بأهمية نزعات المؤلف وطريقة اتصاله بالحياة وبعواطفه وخياله ولغته، ففي نظرية (السياج الفيلولوجي) التي وضعها كان المعنى أو التصور الشعري عنده شيئاً خاضعاً لأهواء المؤلف ونزواته، وكانت هياكل التحليل اللغوي التي ألحَّ عليها تستمد قيمتها من الجهاز العصبي للمؤلف، حتى لكان هذه الهياكل اللغوية ليست سوى إفاضة أو امتداد لوجدان المؤلف ومشكلاته الشخصية (16) أو هي نمط من العدوى الانفعالية أو ترجمة عن نفسه. وعلينا أن نجعل شخصية المؤلف وتاريخه وأدواقه وأهواءه قبلتنا الأولى في البحث. فهذه المشكلات الشخصية هي خالقة المعنى كله، ولن يستطيع القاريء أن يفهم المعنى بمعزل عن التجارب الشخصية للمؤلف أو حالته الفردية أو انفعالاته الذاتية. وعلى الرغم من امبراطورية المؤلف التي سيطرت على شؤون فهمنا للفن فقد حاول بعض الكتاب منذ أمد بعيد أن يزلزلها. ففي الفن التقليدي لا يهمنا أبداً السؤال: من الذي قال؟ وإنما الذي يهمنا هو السؤال: ماذا قيل؟ (17) وفكرة «الشخصية» لا تضيف شيئاً إلى فهمنا للفن ولا يمكن أن تتخذ أساساً لنظرية سليمة في الفن أو التجربة الجمالية، وهي تقف حائلاً في وجه عملية التحليل والتقويم.

وقد كان (مالا راميه) أول من تنبأ في فرنسا بضرورة وضع اللغة نفسها مكان ذلك الذي اعتبر إلى هذا الوقت مالكا لها. فاللغة عند (مالا راميه) هي التي تتكلم وليس المؤلف، وبهذا يصبح معنى الكتابة



نقطة البداية ونقطة النهاية (22)، وقد لعبت الرمزية دوراً كبيراً في موت المؤلف فقد أخذ الشعر مع (بود لير) منحى صوفياً وقد نبه (بريتون) إلى علاقة (بود لير) بالأسرار الغنوصية، عبر انهماكه بالمطابقات بين المرئي واللامرئي في الكون. فقد كان بود لير يحاول ان يصل بالشعر إلى الكشف عن العلاقات الخفية بين العالم الظاهر والعوالم الباطنية، من أجل أن يتغلب على آلام الوجود (وفقاً لتفسير بعض من النقاد)، واستناداً إلى تأسيس مفهوم المطابقة عنده بين المرئي واللامرئي (23). وذهب (رامبو) إلى أبعد فجعل من الشاعر رائياً، ومارس كيمياء اللغة ورأى أن الكتابة الشعرية هي نفسها وسيلة لتغيير الإنسان إذ كيف يعيش الشاعر شعره إذا لم يعد ابتكار الحياة؟ ومن أجل رؤية جديدة للعالم، وكتابة جديدة يؤكد (رامبو) على تعطيل فعل الحواس بغية الوصول إلى حالة من الشفافية في الشخص تخترق كثافة العالم الخارجي المادي إلى شفافية بحيث يسمع الشخص ما لا يسمع، ويرى ما لا يرى (24).

النص الشعري الرامبوي نص مبهم. والسفر في ذلك أنه ينقل تجربة في المجهول لا نقدر أن نؤطرها. بالإضافة إلى أنها تتجاوز حدود الطاقة اللغوية. فهناك محدودية للكلمات أمام لا محدودية التجربة، وهذه التجربة رؤياً في اتساع دائم. وهذا ما تقصص عنه عبارة للنفري توضح تلك المحدودية: «كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة».

توضح لنا هذه الخاصية أن الشعر الحق ليس الوضوح أو البدهية أبداً، وأنه على العكس، دخول في عتمة العالم، ورحيل في المجهول، أو هو نوع من التيه

الشخصية. على حد تعبير (اليوت). لا تكفل تكوين قصيدة جيدة، فلا بد أن تمتد وتكمل في نطاق شيء لاشخصي (20). إن موت المؤلف ضروري من أجل إثارة فاعلية اللغة. وهذه الفاعلية تعني أن اللغة عنصر فعال في تكوين المعنى نفسه (21)، وقيمتها. وبخاصة في الشعر. تزداد بقدر ما نبتعد عن شخصية المؤلف بحثاً عن سيمائها الخاصة، لذلك لا بد لتفهم فاعلية اللغة وتذوقها من أن نفرغ اللغة من شحنتها القديمة. من دلالاتها وتداعياتها. ونملأها بشحنة جديدة لتصبح لغة ثانية لا عهد لنا بها. لغة ثانية قائمة على الإخفاء والإيحاء. المعنى على هذا التصوير رمز. وبعبارة أدق المعرفة أياً كان نوعها رمزية بالضرورة.

المعرفة عملية خلّاقة وليست عملية إشارة أو عملية تعبير. هذا (ما لا راميه) يعترف بفاعلية اللغة، وهؤلاء الرمزيون يقولون إن اللغة في وسعها أن تكون معاني أو ارتباطات لم تكن مألوفة من قبل.

القصيدة ليست عبارة عن ترجمة لشخصية المؤلف وتجاربه وعواطفه. لقد كان هذا هو الاعتقاد المندثر الشائع المرتبط بسيطرة الأب أو المؤلف. القصيدة كما يعلمنا النقد ليست مجرد تصوير لتجربة شخصية. القصيدة صورة تقوم على المعاني المتعددة، والعناصر المتفاعلة المتشابكة، واللغة الرمزية، والغموض، وسعة الاحتمالات. من أجل ذلك نستطيع أن نفهم ما قاله (رتشاردن) حين اعتبر الشعر أسمى استخدام للغة. فهو بحق نشاط لغوي خالق للمعنى. فالشاعر لا يجري نحو نقطة معينة. إنه لا يشرح ولا يوضح مسألة ولا يدور حول فكرة. وكأن القصيدة رسم دائري يصعب أن تقرر فيه

الذي يضئ الحس والقلب. النص الرامبوي هاربٌ دائماً من الفضاء الذي يفرض كراهات الحياة اليومية العديدة المتنوعة، ومن هنا لا بد لفهم النص الرامبوي من قراءته بالطريقة نفسها التي يقرأ بها النص الصوفي: قبل أن تفهم العبارة يجب أن تفهم الإشارة.

وفضلاً عن ذلك فإن النص الرامبوي يكشف عن موقف رؤيوي نبوي شأن النص الصوفي يتداخل مع الكون ويتماهى معه، يتفهمه ويحتضنه بحسبه لتحقيق (الحياة الغائبة) منه. والطاقة الخلقة في هذا النص آتية من هذا التماهي (25).

الرؤيا الرامبوية الشعرية هي الوصول إلى المجهول بتعطيل الحواس كلها، فحين نبطل فعل الحواس نبطل ما يفصلنا عن أغوار العالم أو الجوهر العميق للأشياء. الرؤيا الرامبوية الشعرية سفرٌ في الأعماق لاكتناه المجهول وتلقين الأسرار. وليست كتابات رامبو إلا مكاناً لتجليات هذه الأسرار، وما يسميه بـكيمياء اللغة ليس إلا الوسيلة التي يمكن بها ابتكار أشكال تعبيرية في مستوى السر أو المجهول. (26).

في ضوء ذلك يمكن القول إن تجربة رامبو الشعرية نوع من الممارسة الرمزية - الصوفية فهي تقوم على رفض العالم الظاهر وتؤكد أن الشعر اكتشاف للحياة الحقيقية الغائبة، للامرئي، ومهمة الشاعر الرائي كما يمثل رامبو ليست في وصف الأشياء المادية، وإنما هي في اختراقها إلى ما لا يرى. فالعالم كتابة سرية يفك الشاعر رموزها. وفي هذا الأفق نفهم كلام رامبو على كيمياء الكلمة، وإعطاءه الحروف ألواناً يجب تأويلها باستمرار لكي تظل حية باستمرار (27).

أختتم هذه الملاحظات بالقول إنّ الحس الشعري الرامبوي - بوصفه معرفة - إنما هو حدس صوفي، لا ينقل معرفة محددة واضحة، وإنما يفتح طريقاً. فالمعرفة ذوق أو هي اختيار ذوقي لا ينقل، وأحياناً يتعذر حتى وصفه. ومن هنا لا نجد للنص الرامبوي معنى محدداً، وإنما هو جملة احتمالات تتجدد دلالتها مع كل قارئ، وفي كل عصر (28). وقد شاركت (السريالية) في نزاع هالة القداسة عن المؤلف. فلقد أوصت دون توقف بإحداث خيبة مبالغتها للمعنى المنتظر. وهذه هي (زلزلة) السريالية الشهيرة، واهتمت عمقياً باللامعقول، واللامرئي، واللامعروف. وفي البيان السورالي الثاني يظهر البعد الأيزوتيري - ESOTE RIQUE (الباطني، الخفي)، وبعد المعرفة بالسحر والتنجيم (OCCULTATION). وهما بعدان يوضحان علاقة السورالية بالغيب أو العالم الخفي، ويؤكدان على أن في الوجود جانباً باطناً لا مرئياً مجهولاً، وأن معرفته لا تتم بالطرق المنطقية - العقلانية، وإنما تأتي من داخل الإنسان، من الحب ومن التواصل الحي مع الأشياء والكون. واللغة السورالية هي تحديد لغة شعرية تتمثل في أن كل شيء فيها يبدو رمزاً: كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر. والأشياء في الرؤيا السورالية متماهية متباينة، مؤلفة مختلفة. اللغة السورالية لا تقول الأشياء كما هي بشكل كامل ونهائي، ذلك أنها تجليات لما لا يقال، ولما لا يوصف، ولما تتعذر الإحاطة به، فما لا ينتهي لا يعبر عنه إلا ما لا ينتهي (29).

وقد جهد السوراليون لكي يصلوا إلى الممارسة السحرية للغة، وللقبض على «الحجر الفلسفي» واستكشاف الغني

حياتها الحقيقية كما يقول بريتون وينبغي من أجل ذلك اكتشاف آليات الإبداع العضوي، واللجوء إلى الآلية (اللاإرادية) بإملاء من اللاشعور. ينبغي بتعبير آخر البدء بالكتابة على النقيض من الممارسات الأدبية، ومن ثم، تحديد علم جديد للجمال لكي تعاد للكلمات جنتها الضائعة (33). وقد أصبحت الكتابة الآلية هي الشكل المتميز للبحث ولا يكون الشاعر سوررياليا ما لم يمارسها.

في البيان السورريالي الأول (1924) يقول بريتون: إن الكتابة الآلية وسيلة متميزة لإنتاج نص شعري بفعل اللاإرادية النفسية المحصنة (34). وهي تقتضي أن نكتب دون خضوع لأي قاعدة أخلاقية أو جمالية وتتيح لنا استعادة طاقات الخيال الضائعة وتعطي للفرد معنى الجميع، وتجعله يتكلم اللغة الضائعة المشتركة، مع ذلك، بين البشر، لغة الرغبات اللاواعية، وتعيد للإنسان أهليته وتغنه بما يجب عليه أن يناله. ويرى (أراغون) أن ما وراء الواقع ميدان يجب الوصول إليه مع أنه سيفلت باستمرار من الإنسان. هكذا يصبح الشاعر رائياً ويكتشف المناطق غير المحدودة في حياته النفسية. «إن للكتابة اللاإرادية وظيفة فعالة: تمكن من استثمار الممكنات جميعاً» (35).

ولا يكتفي السوررياليون ببلوغ ما وراء الواقع، كتابة، وإنما يعملون على ممارسة فن شعري يتيح رؤية هذه الما وراءية. ومن مهمات الشاعر أن يمكن الآخرين من بلوغ هذه الجنة الضائعة، التي هي ما وراء الواقع. وليست الصور الشعرية إلا أشكال العلاقات القائمة بين المرئي واللامرئي. واللاشعور هو الذي يملئها أساسياً. والإدهاش أحد الأسس في

المجهول في الكائن الإنساني. والشعر عندهم هو أداة هذا البحث الداخلي، وهو يمثل أحدث محاولة للقטיפ مع الأشياء القائمة، وهو لذلك غامض. غامض بالضرورة، بل هو غير قابل للقراءة بالنسبة إلى الأشخاص الذين ألفوا برودة العقل. وبرودة الوضوح. لكن في هذه اللامقروئية كان يتم الكشف عن الأعماق. الشعر هنا هزة كيانية أو زلزال في اللامرئي يزلزل بدوره المرئي، إنه شعر مكتوب بالأعصاب والارتعاشات والتوترات. كتابة بالشهيق والزفير، كتابة انبهار، كتابة يأس على حدود الأمل، وأمل على حدود اليأس، كتابة تدخل في الكلمات نفسها أعصاباً وتتيح لها أن تمارس الشهيق والزفير.

تشعر كأنها مليئة بالخدوش والجراح والتمزقات والتوثبات (30).

المرئي كله ملتحم باللامرئي، والمسموع باللامسموع، والمحسوس باللامحسوس. والخيال هو وحده دائماً الفاعل كما يقول (أراغون) وهو وحده القادر على إراحة (قضبان المنطق). يقول بريتون: «ما أحبه فيك خصوصاً أيها الخيال العزيز هو أنك لا تغفر.. الخيال وحده يقول لي ما يمكن أن يكون» وهذا يكفي لإزالة الممنوع الرهيب... (31)، ولتحقيق ذلك عمل السوررياليون على اختيار جملة من طرق الاستكشاف النفسي. كالأحلام والكتابة الآلية (الكتابة اللاإرادية).

أما الأحلام فإنها تلغي الرقابة وتفتح أبواب المدهش وأبواب الحرية. يقول أراغون: «الحرية هذه الكلمة البديعة. هنا تأخذ للمرة الأولى معنى. تبدأ الحرية حيث يبدأ المدهش» (32).

وفي الكتابة الآلية (أو الكتابة اللاإرادية) يعيد السوررياليون اللغة إلى



فيض الكيان، فيض اللاوعي، بحرية مطلقة، ويشير إليها بریتون بعبارة «الأمالى السحرية»، (Les pas perdus) وهو ما يقابل عبارة «الإملاء» في الصوفية، وليس مستغرباً أن توصف هذه «الأمالى» كما وُصف «الإملاء»، أو «الشطح» بأنه كلام خالٍ من جمال، متناثر، غير منتظم، سطحي، يعبر عن فتات ذكريات، ونفايات أفكار، وخيالات شاذة، وانه ضد الدين والأخلاق.

في هذا السياق، أكدت السورالية على أولوية اللغة، لا بوصفها وسيلة تواصل وحسب، بل بوصفها وسيلة تعبير وعمل. يقول السوراليون إذا لم تخننا اللغة فإننا نقدر أن نعبر كلياً، بلا عوائق، وأن نعرف أنفسنا كما نحن، فيما وراء المواضع الاجتماعية. وحين تتأسس هذه المعرفة فإن الناس يتفاهمون، بشكل مباشر، ويمكن أن يحولوا العالم بالمشاركة.

فاللغة، بالنسبة إلى السورالية، نوع من «اللغة الأصلية» كم تحدث عنها روسو، فالعالم وأشياء الكون خلقت بالكلمة الإلهية. لكن السورالية تلغي كل فكرة عن الأصل خارج الإنسان. غابت اللغة بوصفها أداة، لأنها أصبحت الذات نفسها، امتزجت بفكرة الإنسان. صارت حرية الإنسان نفسه - متحركة، متجلية. لا يجوز أن ينظر إلى اللغة نظرة استخدام، كما يقول بلانشو، مفسراً رأي السوراليين، «لا يجوز أن تستعمل للتعبير، ذلك أنها حرة، وأنها الحرية نفسها».

هكذا تصبح الكلمة والحرية وحدة لا تتجزأ، ويكون للغة حياتها الخاصة، وتكون لها قدرة كامنة تفلت من فهم الإنسان.

إن فهم اللغة على أنها نهر سري يجب

الجمالية السريالية، ذلك أنه لقاء مع المجهول، مع غنى العالم والكائن. ويرى (أبو لينير) أن الإدهاش يمثل الفكر الجديد (36). ومن هنا يؤمن السوراليون كثيراً باللغة وطاقتها فهي التي تبني رؤيتنا للعالم، وعلاقته بالكلمات تفتح لنا آفاقاً أخرى على ذواتنا. هكذا ((تتحول اللغة إلى وحي)) ((نبوءة))... ((يقودنا في بابل)) كما يعتبر بریتون (37).

واللغة في الكتابة الآلية (اللاإرادية) (الكلام)، ليست مجرد لغة، وإنما هي امتداد للكلمة أو اللغة الكونية (الشطح لغة كونية لغة ينطق بها الكون - عبر ناطقها الصوفي). والشعر هنا ليس كلاماً، بل هو عمل (صنع) سيميائي - أي تحويلي، غايته المشاركة في سر الخلق الأول، وفي هذا ما يفترض بالسورالي أن ينقطع شأن الصوفي، عن الوجود العادي والوعي العادي، لكي يتمكن من السير بعيداً عبر المجهول.

هكذا يبدو أن الكتابة الآلية كمثال الشطح نقيض للكتابة التقليدية الكلاسيكية، وأنها تصدم العقول التي نشأت في مناخ هذه الكتابة، وهي لا تصدم العقول الأدبية وحدها، وإنما تصدم كذلك العقول العادية. أو ما يمثلها مما يسمى عادة بـ «الحس السليم» وتقوم الكتابة الآلية، خلافاً للكتابة العاقلة على:

1 - انعدام الفكرة المسبقة، أي التخطيط أو التصميم المسبق.

2 - انعدام أية رقابة للوعي أو العقل.

3 - انعدام النظام الكتابي التقليدي: كتابة تبدو، ظاهرياً، أنها فوضوية، بلا نظام، وبلا مضمون.

4 - انعدام الاهتمام الجمالي (بالمعنى التقليدي) والأخلاقي (بالمعنى التقليدي)

5 - الفيزيائية، فهذه الكتابة نوع من



الكشف عنه، فرض على السوراليين أن يطرحوا مسألة الإلهام بطريقة تختلف عن الرومنطيقية.

فهذا النهر يعطي نفسه للجميع، كما يرون، ويكفي أن نعرف كيف نسمع صوته. الصوفية، تبدو غالباً مليئة بالغربة، والتناقضات، والغموض، وتفكك الصور، مما يجعلها تبدو عصية على الفهم. وهكذا يذهب بعضهم إلى اتهامها بالاعتباطية، والتخليط.

لكن هؤلاء ينسون أن الغريب، والفوضوي، المدهش، المحير، الغامض، أساس أول في الكتابة الصوفية (والسورالية) ولا وجود لهذه الكتابة إلا به، فهذه ليست نتيجة مذهب جمالي أو نظرية فكرية، وإنما هي عضوية في كتابتها ذاتها، لأن هذه الكتابة تفصح عن عالم هو نفسه غريب غامض محير، إنها كتابة - تيه، لعالم هو نفسه عالم - تيه، فحين يدخل الشاعر عالم التحولات، لا يقدر أن يخرج منه إلا بكتابة تحويلية: أمواج من الصور الإشراقية، التي لا تخضع لمعايير العقل والمنطق، والتي يتحول فيها الواقع نفسه إلى حلم (38).

ويمكن أن نقول أخيراً إن اللسانيات قدمت أداة تحليلية نفيسة لتدمير المؤلف، فاعتمدت جوهر الخطاب وصنعت النص بطريقة تجعل المؤلف عنه غائباً على كل المستويات وحصرت اهتمامها في تفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة وإدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر كما في مخبر كيميائي، كما اهتمت بخصائص انتظام النص بنيوياً، وبالعلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية، والبحث عن القانون المنظم للعالم الداخلي في النص الأدبي، ففي مطلع القرن العشرين سعت حلقة براغ إلى

تحديد لغة الأدب ومعرفة سماتها الخاصة منطلقة من داخل العمل الأدبي نفسه. وقد أولي (موكاروفسكي) (1891 - 1975) - الذي يعد من أبرز أعضاء حلقة براغ وأبعدهم تأثيراً في تشكيل الأصول النظرية لهذه الحلقة - البنية الجمالية أهمية كبيرة ووصفها بأنها: «مجموع مركب من مكونات مترابطة ومتحققة بصورة عملية وجمالية في سلسلة متصاعدة ومعقدة يربط بينها على التوالي العنصر المهيمن على هذه المكونات» ثم يعرفها بشكل دقيق بأنها: «نسق قائم على الوحدة الداخلية لكل من خلال العلاقات المتبادلة بين أجزائه، ولا يقوم هذا النسق على العلاقات المتوافقة فحسب، بل يقوم بالمثل على التناقضات والتوتر والصراع». لقد حدد موكاروفسكي البنية من حيث علاقتها بالمفاهيم التي تتألف منها، ملاحظاً أن كل مفهوم لنسق معطى تحدده المفاهيم الأخرى داخل ذلك النسق، على نحو يحدد، من ثم. كل المفاهيم الأخرى لذلك النسق، فالمفهوم المفرد ليس له معنى كامل في نفسه، بل يظل غامضاً لا يتحقق معناه إلا من خلال علاقاته بالنسق الكلي فحسب.

لقد أكد البنيويون في حلقة براغ أن العلاقات الداخلية للعمل الأدبي، سواء كانت إيجابية (متوافقة) أو سلبية (متعارضة) - هي علاقات حاسمة بالنسبة لمفهوم البنية الجمالية، ويعني هذا التأكيد في جانب من جوانبه أن الوحدات الصوتية ليس لها معنى في ذاتها وإنما يتميز معناها في ذاته ويختلف عن غيره بتعارضها مع الوحدات الصوتية الأخرى، وبالفهم نفسه يناقش اللغويون المحدثون كل العناصر اللغوية: العنصر الصوتي والعنصر الصرفي والعنصر المعجمي

الجمالية للغة الشعرية فإنه يؤكد، في الوقت نفسه، أن تقويم هذه الظاهرة الجمالية لا يتم خارج بنية العمل الفني، وإنما تتحدد القيمة من خلال تضافر العناصر وتكاملها داخل بناء جمالي متناسق. (39).

وقد كشف (بالي) (40) عن الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة، وعن كيفية توزيعها جمالياً، وذهب إلى أن العناصر اللغوية يتداخل بعضها في تفاعل مع بعض كما في مخبر كيمياوي. (41) وفي هذا المنعطف التقى جل اللسانين بعد (بالي)، فكشفوا عن خصائص انتظام النص بنيوياً، فأكد (فينوقرادوف) (42) على أهمية جهاز الروابط القائمة بين العناصر اللغوية والمتفاعلة مع قوانين انتظامها، وكشف جاكبسون عن هذه الفاعلية حينما عرّف النص الأدبي بكونه خطاباً تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام، لذلك كان النص حسب جاكبسون خطاباً تركب في ذاته ولذاته. (43)

ومن أبرز النظريات الدلالية الحديثة تقرير اللسانين بأن طاقة التعبير - وبها تحدد اللغة - مزدوجة في ذاتها فمنها جدول تصريحي، ومنها جدول إيحائي، فأما الأول فيستمد قدرته الإخبارية من الدلالات الذاتية لمجموع الرصيد اللغوي وأما الثاني فيستمدّها من الدلالات السياقية التي تحملها اللغة بكثافات متنوعة عبر اختراقها لطبقات التاريخ ومنازل المجتمع.

وقد ذهب (أ. ديكر) مسافات في تركيز هذا المنظور حتى انتهى إلى الشك في تحديد اللغة بخصائصها الإخبارية، وفي هذا الضوء نفهم اهتمام اللسانين بالطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي وذلك أن الذي يميز هذا الخطاب هو كثافة

والعنصر النحوي التركيبي، بحيث تعمل هذه العناصر متآزرة على نحو متبادل، وعندما يطبق هذا الفهم على الأدب لا يصبح لأي مكون من مكونات العمل الأدبي أي معنى في ذاته، بل يتحقق معناه من حيث علاقته بكل المكونات الأخرى للعمل نفسه، وذلك عن طريق التعارض أو التوافق، وإذا كان موكاروفسكي قد أكد أهمية العلاقات الداخلية في العمل الأدبي، فإنه كذلك قد أولى مفهوم اللغة الشعرية اهتماماً مماثلاً، ويرى أن شاعرية اللغة ليست سمات ثابتة في القول اللغوي ذاته، بل هي سمات مرتبطة بوظائف تسود فيها الوظيفة الجمالية، وهي التي تميز الشعر، وتختلف عن الوظائف اللغوية الأخرى، ومن ثم يتطلب الأمر الالتفات إلى تركيبها الخاص.

ويناقش موكاروفسكي قضية العلاقة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ويرى أن الخصيصة الرئيسية التي تميز بينهما هي السمة التحريفية للغة الشعرية، بمعنى انحراف هذه اللغة عن قانون اللغة المعيارية، وخرقها للقواعد الصوتية والصوفية والنحوية المتواضع عليها، المستخدمة في الكتابة غير الفنية.

إن اللغة المعيارية، إذا تشكلت الخلفية التي تمثل اللغة الشعرية انحرافاً وخرقاً متعمداً لها، ويتم هذا الخرق المتعمد وفق نظام خاص، ويحقق وظيفة جمالية في العمل الشعري، ويتشكل هذا النظام من عناصر تشكل بدورها خلفية العمل الفني، كما تشكل عناصر غيرها ما يطلق عليه موكاروفسكي مصطلح الأمامية، وهي العناصر البارزة في العمل، وتنشأ بين هذه العناصر علاقات متوافقة ومتعارضة تجمعها وحدة العمل الداخلية. وإذا كان موكاروفسكي يؤكد الوظيفة

الإيحاء وتقلص التصريح.

اكتشفت النصية (فيما وراء تأثيرات المؤلف) طريقة جديدة في التفكير جعلتها تتبنى الكتابة، وبقدر ما ابتعدت عن اللغة والأسلوب باعتبارهما معطين تاريخيين سابقين قادهما الفضول نحو أفق جديد للكتابة أو البحث عن معرفة ممكنة للكتابة، قائمة على التعدد والتنوع، وهذا ما فعله (رولان بارت) في (الدرجة - الصفرة للكتابة).

أقام رولان بارت مشروعه على تحليل الكتابة من الداخل في تماسها وتشابكها مع التاريخ، اعتباراً إلى أن الكتابة منحرفة من ذات متميزة عن الذات البسيكولوجية أو الفردية لأن الكتابة تجعلها ذاتاً تاريخية فيها تتأكد صيرورتها إلا أن هذه الذات التي تكشف عنها الكتابة، هي ذات أخرى لأنها لا يمكن أن تتموضع، في التحليل الأخير، ضمن إشكالية التواصل مع الآخرين عبر اللغة، لأن بارت في تمييزه الكلام عن الكتابة، حدد هذه الأخيرة على النحو التالي:

«أما الكتابة، بعكس ذلك، فهي متجذرة دائماً في (ما وراء) لغة، إنها تنمو / مثل بذرة، وليس مثل خط، إنها تبدي جوهرًا وتهدد بإفشاء سر، إنها تواصل مضاد، الكتابة تخيف».

الكتابة عند بارت ملتقى للغة، للأيدولوجيا، للذات المشتتة وللتاريخ الموضوعي، للصدفة والضرورة، وهذا مجال تحليل مفتقد في الكتابات التواصلية.

والفرضية الظاهرة التي ينطلق منها بارت في البحث عن درجة الصفرة لتصنيف الكتابات الأدبية، يستمد منها علم اللسانيات، وهي أن هناك صيغة بين صيغتين لا تشير إلى حالة المتحدث (هل

هو مفرد أو جمع)، ولا إلى زمن أفعاله (هل تمت في الماضي أم في الحاضر)... هذه الصيغة المشيرة إلى حالة حياد، نجد ما يشبهها عند بعض الكتاب المعاصرين (خاصة الأيركامو) الذين اتجهوا إلى كتابة بيضاء، هي أشبه ما تكون بالكتابة في درجة الصفرة، من ثم يصبح مبرراً أن نقيس درجات الكتابات الأخرى على ضوء ما تحمله من صيغ وحالات وأشكال. (44) وقد اعتمد بارت في تصنيفه لأشكال الكتابات على ثلاثة مصطلحات (اللغة - الأسلوب - الكتابة).

اللغة معطى اجتماعي، معطى مشترك محمل بالمعاني والاستعمالات، «ملكية مشاع للناس لا للكتاب». إنها عنصر «سببي» بالنسبة للكاتب لأنها لا تخصه، وهو يستعملها بدون أن تكون له حرية كبيرة في تغييرها، إن ما يستطيعه، ضد اللغة، هو أن يخلق لها سياقاً آخر يبعدها عن الاستعمالات المألوفة في مجال التواصل، ومع ذلك فإن الكاتب يظل «مقيداً» بلغته وبموروثاتها.

والأسلوب معطى فيزيقي ملتصق بذاتية الكاتب وبصميميته السرية، إنه لغة الأحشاء، الدفقة الغريزية المنبثقة من ميثلوجيا «الأنا» ومن أحلامها وعقدها وذكرياتها، لذلك فإن الأسلوب هو ما يكشف روعة الكاتب وطقوسيته: «إنه سجنه وعزلته»، العنصر الذي لا يحده التعقل ولا الاختيار الواعي.

بين اللغة والأسلوب، توجد قيمة شكلية أساسية هي ما يسميه بارت الكتابة، وفيها يتجلى عنصر الاختيار عند الكاتب «الكتابة وظيفة: إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع» فالكتابة بهذا المعنى هي: «أخلاق الشكل، هي اختيار المجال الاجتماعي الذي يقرر الكاتب أن يوضح



تحليلاً داخلياً أنماط الكتابة، متحاشياً الاستشهاد بمقاييس أو أحكام جاهزة، إلا أن الكتابة الواعية في هذه التحليلات تستمد مرتكزاتها من «الرفض» لكتابات نقدية سائدة أكثر مما تستمد من إطار إبستمولوجي واضح.

إن اللغة حسب بارت سلب، لكنها في الكتابة تأخذ صياغة، ذلك أن الدلالة الجديدة تستقبل السلب لتعيد تشكيل اللغة داخل لغة كونية عالمية ومتعدية للتاريخ، أو لنقل إن الدال يلعب دوراً أساسياً في خلق جدلية داخل الكتابة، تؤدي إلى تعدد المعنى وإلى انفجاره.

ويوضح بارت مشكلة اللغة الواعية وتشديد العلم الأدبي، على النحو التالي:

«...» ذلك أن العلم الأدبي لا يمكن بأى حال أن تكون له الكلمة الأخيرة على الأدب، والمعضلة الجوهرية في نظري ليست هي نظرية العلم الأدبي، بل هي لغة العلم الأدبي (...). عندما أكتب، يخيل إلي أنني أسعى إلى إقامة لعبة مع العلم، إلى ممارسة نشاط «الباروديا» المنقعة. وأعتقد، أكثر فأكثر، أن الحركة العميقة للناقد تتمثل في تحطيم اللغة الواعية، وذلك استجابة لمقتضى من مقتضيات الحقيقة: فالكتابة لا تستطيع أن تكون، في نهاية التحليل، «موضوعية» لأن الموضوعية ما هي إلا متخيل من بين متخيلات أخرى. واللغة الواعية العلمية هي شكل لاستلاب اللغة، وإذن يجب انتهاكها (وذلك لا يعني تحطيمها).

«وفيما يخص اللغة الواعية النقدية، فإننا لا نستطيع أن «نقلبها» إلا بإقامة نوع من التشاكل بين لغة الأدب وبين الخطاب.

(46)

إن الكتابة باللغة - الموضوع، وباللغة الواعية تأخذ، أكثر فأكثر، حجماً متسعاً

داخله «طبيعة لغته». هذا ما يجعل الكتابة، لا اللغة ولا الأسلوب، مجالاً لرصد تطورات الوعي وتحليل تجليات الأيديولوجيا لأنها، في خصوصيتها وحريتها، تلامس التاريخ وتتفاعل معه، من ثم يكون البحث عن «درجة الصفر» مبرراً لقياس الدرجات الأخرى، ذلك أن الكتاب، وخاصة منذ العصر الكلاسيكي، فهموا الكتابة على أنها «التجويد» في نقل اللغة المشتركة إلى «أعلى» درجة من «الاكتمال» لتطابق ما يريدون التعبير عنه (هذا ما تمثله أسس البلاغة القديمة).

وفي العصر الحديث، تغيرت مفاهيم الكتابة وتنوعت وأصبحت الكتابة، قبل كل شيء، سعياً إلى التخلص من ركام قواعد الصنعة ووصفات المدارس، أصبحت مغامرة بحث عما يشخص كلية علاقة الكاتب بنفسه وبالكون والمجتمع، (وفي هذه المغامرة يصبح التساؤل عن الكتابة وحدودها معضلة جوهرية تشغل بال الكاتب، وقد تفضي به إلى أن يستعجز عن الكتابة بـ «اللاكتابة». ما حاول إنجازه كامو وكيانو وبلانشو، مثلاً، هو ما يسميه بارت الكتابة في درجة الصفر، أي جعل الأدب قريباً من الحياد ومن الصمت، على حافة الزوال. (45)

وفي التحليل الذي قدمه بارت في الدرجة الصفر للكتابة يذهب إلى أن الكتابة في العمق، مستحيلة أو تكاد، وهذه مسألة حظيت باهتمام كبير ومستمر لديه، فاستعار مصطلح اللغة الواعية من العالم اللساني هيلمسليف للدلالة على اللغة الأولى التي استعملها صاحب النص.

والواقع أن ما يخفيه بارت في درجة الصفر للكتابة أكثر مما يقوله، إنه يحرص، قبل كل شيء على أن يحلل



بؤرة من بؤر الثقافة.

«النص مصنوع من كتابات مضاعفة، وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة وتعارض، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية. وهذا المكان، ليس الكاتب، كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنه القارئ. فالكاتب هو الفضاء نفسه، وفيه تكتب كل الاستشهادات نفسها دون أن يضع شيء منها. فالكتابة مصنوعة منها، وإن وحدة النص ليست في (إصله، ولكنها في القصد الذي يتجه إليه، غير أن هذا الاتجاه لا يستطيع أن يكون شخصياً: فالقارئ إنسي من غير التاريخ، ولا سيرة ذاتية، ولا تكوين نفسي. إنه فقط ذلك الشخص الذي يجمع في حقل واحد كل الآثار التي تتكون منها. ولذا، فإنه لأمر سخيّف أن نسمع إدانة الكتابة الجديدة باسم أنسنة صنعت من نفسها، بخبث، بطلّة حقوق القارئ. فالنقد الكلاسيكي، لم يهتم قطّ به، وبالنسبة إلى هذا النقد، لا يوجد إنسان في الأدب سوى ذلك الذي يكتب.

إننا لم نعد الآن ننخدع بهذه الأنواع من المعاني المقلوبة فالمجتمع الراقي يعترض بها اعتراضاً رائعاً دفاعاً عما يبعده تحديداً وما يتجاهله، يخفيه أو يدمره، ولقد نعلم أنه لكي تسترد الكتابة مستقبلها، يجب قلب الأسطورة. فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة. (48)

في المجتمعات الحديثة، وبذلك تصبح مجالاً لتناسل الأيديولوجيات واختلاط المفاهيم، وإحكام طوق الاستلاب على القراء والمستمعين والمتفرجين... ومن ثم فإن الطموح إلى تشييد معرفة ممكنة للكتابات، وهو المشروع الذي أسهم بارت في بلورة بعض معامله، يظل أفقاً مفتوحاً على العطاءات التي من شأنها أن ترصد التحولات الاجتماعية العميقة المندرجة أيضاً في مختلف أنواع الخطاب، وفي الكتابة الأدبية بصورة أعمق (47).

إن مفهوم «موت المؤلف» يعني فتح باب المجال لنصوصية النص وللغته، اللغة الثانية العميقة والواسعة والرمزية. لغة المعاني المتعددة.

ويمكن أن نلاحظ أنه منذ مالارميه لم يعد هناك شاعر أو روائي، لم يعد هناك شيء سوى الكتابة.

وإن نقول هذا فثمة تعديلٌ جديدٌ يلوح في الأفق، إن عبور الكتابة سمة من سمات عصرنا والنقد ليس هو الذي بدأ هذا العبور بل إن الذي بدأه هو الخطاب الثقافي كله، فالمطلوب هو أن نجوب فضاء الكتابة لا أن نخترقه.

ومهما يكن من أمر فإن علينا أن نعرف الآن أن النص ليس سطرًا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتراوح فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصلياً. فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف

في سنة 1920 انتقل إلى تشيكوسلوفاكيا وأسهم في تأسيس النادي اللساني ببراغ، وهو النادي الذي احتضن مخاض المناهج البنوية. وفي سنة 1933 انتقل إلى مدينة برنو وبلور نظريته في الخصائص الصوتية الوظيفية. وفي سنة 1941 رحل إلى أميركا والتقى بلايفي ستروس من أبرز مصنفاة: «محاولات في اللسانيات العامة» و«المنتخبات».

F.Deloffre: Stylistique et Poétique 10  
françaises. P.g

11 - بروست: أديب فرنسي 1871 - 1922. تعاطى الشعر أولاً فنشر «الملذات والأيام». وحلت به نكبات صحية وعائلية فانطوى على ذاته ولاز بالآدب عسى أن يفلت من حتمية الزمن فكان أثره الهام: «في البحث عن الزمن الضائع» وهي محاولة ما ورائية عبر إحياء التجربة الإنشائية بغية إدراك جوهر الواقع المدفون في خبايا اللاوعي.

12 - الأسلوبية والأسلوب: د. عبدالسلام المسديّ الدار العربية للكتاب - الطبعة الثالثة - طرابلس - 1982 ص / 70.

13 - كلودال: شاعر وروائي فرنسي (1868 - 1955).

14 - الأسلوبية والأسلوب ص / 68.

15 - سبيتزر: نمساوي النشأة، ألماني التكوين، فرنسي الاختصاص، عاش بين سنتي 1887 - 1960، وهو من علماء اللسانيات ونقاد الأدب. من مؤلفاته: «دراسات في

1 - رولان بارت: فرنسي ولد سنة 1915، اهتم بالنقد الأدبي فثار على مناهجه المتوارثة. وقد عمل على إرساء قواعد نقد حديث فكان كتابه (الدرجة الصفر في الكتابة) بيانا احتوى على فلسفة في الخطاب الأدبي تعريفاً ونقداً فأرسي قواعد منهج نقدي نصاني. ثم اتجهت عناية بارت إلى علم العلامات فألف (فصول في علم العلامات) و(نظام الموضوعة) محاولاً في كل ذلك كشف قوانين الدلالة عامة مما جعل بحوثه الأدبية النقدية تزداد ثراء وقوة في درب الاعتراض على قدسية المؤلف وقدس الأثر، وقد سعى بارت إلى الكشف عن الروابط العميقة بين الإنسان والعلامات عموماً ولا سيما في أثره «لذة النص».

2 - رولات بارت: نقد وحقيقة ترجمة منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري - حلب - 1994 صفحة 10 - 11.

3 - نقد وحقيقة ص / 17

4 - جيروم ستولنيتز: النقد الفني. ترجمة د. فؤاد زكريا مطبعة جامعة عين شمس - 1974 ص / 277.

5 - النقد الفني ص / 238

6 - النقد الفني ص / 239

7 - النقد الفني ص / 238

8 - النقد الفني ص / 243

9 - جاكبسون: ولد بموسكو سنة 1896. أسس النادي اللساني بموسكو، وعنه تولدت مدرسة الشكليين الروس.



الخامس، العدد الأول - 1984 ص / 37 وما بعدها.

40. بالي: لسانني سويسري، ولد بجنيف ومات بها (1855 - 1947) تتلمذ على يد (سوسير) فاستهوته وجهة اللسانيات الوصفية. ولما تمثل مبادئ المنهج البنيوي عكف على دراسة الأسلوب في ضوءه فأرسل قواعد الأسلوبية الأولى في العصر الحديث. من مؤلفاته: «مصنف الأسلوبية الفرنسية» «اللغة والحياة» «اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية».

41. الأسلوبية والأسلوب ص / 80

42. فينوقردوف: روسي (1895 - 1969) من أشهر اللسانيين الروس. تأثر بسوسير وحاول تطبيق المناهج الحديثة. من مؤلفاته «في النثر الأدبي» و«في اللغة والأدب» و«الإنشائية ونظرية الخطاب الأدبي والأسلوبية».

43. Jakobson: Essiade Linguistique. Genesale (1). Pasis ed.de Minuit, 1970.

44. رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة. ترجمة: محمد برادة الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الثالثة. الرباط - المغرب، سنة 1985 ص / 109.

45. الدرجة الصفر للكتابة ص / 13 - 14

46. الدرجة الصفر للكتابة ص / 21 - 22

47. الدرجة الصفر للكتابة ص / 23

48. نقد وحقيقة ص / 24 - 25

الأسلوب» و«الأسلوبية والنقد الأدبي».

16. الأسلوبية والأسلوب ص / 73.

17. النقد الفني ص / 238.

18. T.S. Eliot: The use of Poetry and the use of Criticism, P.113-114

19. Ibid. p.30

T.S. Eliot: Selected Essays. P.137-20

21. Seimon Frishman: Meaning and Structure of poetry. P.455558

22. I.A. Richasds: coleridge on Imagination P.231

23. أدونيس الصوفية والسريالية: دار الساقى - بيروت / لبنان - الطبعة الأولى 1992 ص / 53

24. الصوفية والسريالية ص / 232

25. الصوفية والسريالية ص / 238 - 242

26. الصوفية والسريالية ص / 245

27. الصوفية والسريالية ص / 246 - 247

28. الصوفية والسريالية ص / 25

29. الصوفية والسريالية ص / 15 - 25

30. الصوفية والسريالية ص / 59

31. الصوفية والسريالية ص / 68

32. الصوفية والسريالية ص / 87

33. الصوفية والسريالية ص / 125

34. الصوفية والسريالية ص / 125 - 126

35. الصوفية والسريالية ص / 128

36. الصوفية والسريالية ص / 131

37. الصوفية والسريالية ص / 131

38. الصوفية والسريالية ص / 135 - 137

39. يان موكا روفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية ترجمة ألفت كمال الروبي مجلة فصول - المجلد



# الموشح والارجوزة والتشطير

في



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

## شعر عبد الله سنان

• بقلم: فاضل خلف

ليس يقينا أن عرب الأندلس هم أول من اخترع الموشحات، فهي عند المشاركة من قبل، غير أن هؤلاء لم يشاءوا أن يدخلوها في عداد الشعر العربي، ولذلك لم تظهر عندهم إلا في أواخر الدولة العباسية، لأنهم إنما كانوا يؤرخون لفحول الشعراء والمغنين دون غيرهم، فأما عرب الأندلس فإنهم لم يبلغوا في الشعر فصاحة المشاركة، فكان الموشح أقرب إلى أذهانهم من نظم الشعر فلقى إقبالا عندهم وتغنوا فيه.

وشربت الراح من راحته  
كلما استيقظ من سكرته  
جذب الزق إليه واتكا  
وسقاني أربعا في أربع

ثم انتقل الموشح إلى المشرق، بعد أن  
اشتهر بالأندلس فبرع، المشاركة فيه،  
وأشهرهم الصلاح الصفدي، وقد عارض  
موشحة ابن زهر بموشحته التي أولها:

هلك الصب المعنى هل لك

في تلافيه بوعد مطمع

وكلاهما من بحر الرمل.

واشتهر ابن سناء الملك المصري المتوفى  
سنة 608هـ، بموشحته الذائعة إلى وقتنا هذا:

كللي يا سحب تيجان الربى بالحل

واجعلي سوارك منعطف الجدول

وفي العصر الحديث اشتهر أحمد زكي

أبو شادي بموشحته «نغمة من الشعر»

التي يقول فيها:

دلال الغواني لقلبي أسر

ووجدني وذلي دفين الأثر

فكيف الرجاء

وفيم الشفاء

ومالي دواء

وأين المفر

عيون سبتني ولحظ سحر

وحسن دعاني لقتل ومر

فهذا الكمي

وذاك القوى

ودمعي السخي

ولا من شكر

أخاف الجمال وأخشى الخفر

وأهوى ضعيفا قسا ما أئتم

عزيز المنال

جسيم المال

ربيب الجمال

كثير الخطر

وكان الموشح في بادئ الأمر من القول  
الفصيح قريبا من نظم الشعر غير أنه  
تطور بعد ذلك حتى صارت العامية في  
خرجاته تكاد تكون ضرورية فيه.

قال ابن خلدون: «...وأما أهل الأندلس  
فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت  
مناحيه وبلغوا فيه الغاية استحدث  
المتأخرون فيه فنا سموه: الموشح  
ينظمونه أسماطا أسماطا وأغصانا،  
يكثر منها ومن أعاريضها المختلفة  
ويسمون المتعددة منها بيتا واحدا...».

وأول من برع منهم في نظم الموشح  
عبادة القزاز المتوفى حوالي سنة 422هـ،  
وقد أجاد في قوله:

بدر ثم شمس ضحي

غصن نقا مسك شم

ما أتم ما أوضحا

ما أورقا ما أنم

لا جرم من لمحا

قد عشقا قد حرم

ومن بعده، نبغ ابن رافع رأسه، شاعر  
المأمون ذي النون صاحب طليطة، في  
موشحته التي أولها:

العود قد ترنم بأبدع تلحين

وسقت المذائب رياض البساتين

ومن بدائع الموشحات قول الأعمى  
التطيلي المتوفى سنة 520هـ:

ضاحك عن جمان

سافر عن بدر

ضاق عنه الزمان

وحواه صدري

ومن الموشحات المشهورة قول الحفيد  
بن زهر الأشبلي المتوفى سنة 557هـ:

أيها الساقى إليك المشتكى

قد دعوناك وإن لم تسمع

ونديم همّت في غرته

دعوني فحسبي الجفا والسهر

وخلوا حبيبي «أثيم» النظر

فروحي فداء

وملئي سناء

إذا ما أراه

فصدري المقر

كفاني ولوع طفا واستعر

وأنس تولى وصفو عبر

فجسمي يرد

وعقلي يود

وحبي يصد

وهذا انتصر

دعوني فكيف الوفاء اندثر

لصوت الحبيب بسمعي أثر

وماذا على

وطهري لدى

وفخري إلى

سلا أم ذكر

أمالكة القلب أنى يقر

سناك فإني مطيع مقر

فرقى لحالي

وحبي خيالي

فمن ذا مثالي

حميد السير

لأن النسيم على الزهر مر

وأنت النعيم اختفى ما ظهر

فلا تجعليني

وحق العيون

كما في جنون

سما للمقر

\*\*\*

وهكذا نرى أبا شادي ينظم هذه

المقطوعة على نظام الموشحات فهي تتكون

من ثمانية أفعال وثمانية أبيات ونلاحظ أن

المقطوعة قد ابتدأت بالقفل:

دلال الغواني لقلبي أسر

ووجدني وذلي دفين الأثر

وهو مكون من جزء واحد وتلتزم كل

الأفعال في هذه الموشحة بحرا واحدا، هو

المتقارب، ورويا واحدا هو الراء الساكنة..

أما البيت فنلاحظ أنه مكون من أربعة

أجزاء وهي من نصف وزن المتقارب

فعولن، فعولن - وقد لاحظنا أن الشاعر لم

يلتزم في الأبيات قافية واحدة وإن التزم

في أجزاء كل بيت قافية واحدة وفي الجزء

الأخير من كل بيت نلاحظ أنه يتفق مع

قافية القفل وهكذا التزم هذا النسق في كل

الأجزاء الأخيرة من أبيات هذه الموشحة.

أما شاعرنا عبد الله سنان فقد جاء في

توشيحته بموشحة غايرت هذا النسق

المشروح يقول فيها:

مه يا كحيل المقلتين

مه يا أسيل الوجنتين

أشغلت قلبي في غرا

مك يا شقيق النيرين

\*\*\*

روحي فذاك. جل هواك. يا فائقا. بدر

التمام

فليذبني هواك. وليدم لي رضاك

\*\*\*

من أين جئت وكيف

جئت إلي يا ذا الفتنتين

اللحظ بالسحر المبين

ونور وجهك كاللجين

\*\*\*

روحي فذاك. جل هواك. يا فائقا. بدر

التمام

فليذبني هواك. وليدم لي رضاك

\*\*\*

أقبلت منهوب الخطي

واجترت من في المركزين

وتركتهم صرعى جما



تسألني عن كل ما  
أقول حتى تعلمه

\*\*\*

وأما بخصوص التشطير فالتشطير فن  
مستحدث في الشعر العربي وهو أن تأخذ  
الشرط الأول من البيت الأول أو من أي  
بيت في القصيدة التي أعجبت بها ثم  
شطرين من عندك ثم تختم البيتين  
بالشرط الثاني من بيت الشاعر الذي  
أخذت شطره الأول لتبتدىء به التشطير  
وهكذا شطر من الشاعر ثم شطرين من  
راغب التشطير ثم شطر من الشاعر إلى أن  
تكتمل القصيدة ويلاحظ أنه برغم طرافة  
هذا الفن إلا أن الكثير من الشعراء أعرضوا  
عنه بيد أن شاعرنا عبد الله سنان أولع به  
ولذا نجد الكثير فيه منشورا في مواضع  
متفرقة من دواوينه ونذكر له مثالين من  
ديوانه «الإنسان» أحدهما تشطير أبيات  
لشاعر التونسي الشاذلي خزندار:

نبيكي لفرقتهم وهم أحياء

فألقنا ما قدم الشهداء

يلاحظ أن أنصاف الأبيات المحددة  
بالأقواس هي للشاعر المأخوذ من قصيدته  
لأجل التشطير أما غير المحددة فهي  
لشاعرنا:

نبيكهم سبعا وها هي يومها  
(سبعا بكتهم تونس الخضراء)  
(ما كان في كفي الحسام وإنما)  
لو كان في كفي توارى الشاء  
أو ما دروا ويلهم أني الفتى  
(من تحت فكي حية رقطاء)  
(أرسلتها حصبا على مغتالهم)  
ملغومة يهذي بها العملاء  
تفرى فؤاد العليج سجيلية  
(فتريه ماذا يفعل الشعراء)  
(سأهز من قومي الذين بلوتهم)

لك يا أزوج الحاجبين

\*\*\*

روحي فداك. جل هوك. يا فائقا. بدر  
التمام

فليذبني هوك. وليدم لي رضاك

\*\*\*

يا من أذاب حشاشتي  
حقق لي الأمنيتين  
وصلا قريبا عن رضا  
وتواترا للقلبتين

\*\*\*

روحي فداك. جل هوك. يا فائقا. بدر  
التمام

فليذبني هوك. وليدم لي رضاك

\*\*\*

أما في الأراجيز فقد جاء عبد الله سنان  
بواحدة في ابنته (نوار) صاغها على نسق  
أراجيز «الشماع بن ضرار الذبياني»  
نكرتها في القسم الخاص بحياته مكتوبة  
بالأسلوب العادي لكتابة القصائد وفيما  
يلي أعيد كتابتها بنفس أسلوب (الشماع)  
في كتابة أراجيزه:

هذي (نوار) الملهمة

تصغي إلى المعلمه

تحفظ من نشيدها

أجوده وأحكمه

تردد النشيد لي..

حتى حفظت معظمه..

نظيفة لم يتسخ

(فستانها) مهندمه

مليحة كالخشف ما

أطفها مبتسمه

حبيبة محبوبة

تجلي الهموم المظلمه

ذكية ألفاظها

ترنيمة مقسمه

(مر الجفا قاس رطيب البنان)  
 (يزداد إذ أشكو له قسوة)  
 نكراء إذ ألقى إليه العنان  
 يقول شكاوك عداها القبول  
 (ولو شكوت الحب للصخر لان)  
 (ساق سها رضوان عن حفظه)  
 ذوقامة هيفاء كالخيزران  
 رأى الفراديس وقد فتحت  
 (ففر من جملة حور الجنان)  
 (بدر وكأس الراح شمس الضحى)  
 تزوجا ليلا بلا شاهدين  
 (لله ما أسعد هذا القران)  
 (توقدت جمرة لألائها)  
 كأنما الصبح بدا واستبان  
 يطوف والكأس على كف  
 (كأنها بهرام أو بهرمان)  
 (بخده أو طرفه أو جنا)  
 لم يجنه مذ كان في الثغر جان  
 بوصله يهنا فؤادي وفي  
 (لما سكري لا بينت الدنان)  
 (يا لائمي داعني فإني فتى)  
 في الحب لا أهفو لغير الحسان  
 فانظر إلى شخصي لتلقى به  
 (ما ترك الحب بجسمي مكان)  
 (لا تسأل العاشق عن حاله)  
 فحاله بارزة للعيان  
 تتم عيناه على ما به  
 (قدمعه عن سره ترجمان)  
 (لولادموعي والضنا لم أبح)  
 بكل ما في القلب وهو المصان  
 فالحال قد تنبئك عما بها  
 (قد ينطق المرء بغير اللسان)  
 \*\*\*

فعلمت أنهم هم الشرفاء  
 وأعيد أمجادي وأرسم للعلا  
 (ما ترتضيه الهمة القعساء)  
 (عربية الإحساس في نخواتها)  
 ولها تذل الهامة السماء  
 وتخر هامات العلوج لبأسها  
 (لله تلك النخوة العرباء)  
 (لا تخذلوا فشلا لفل عزيمة)  
 فتقا عس الأسد الأبابة شقاء  
 هبوا لها متماسكين أعزة  
 (ولو ادلهمت سحبها الظلماء)  
 (دعهم يريقوا يزهقوا يستنزفوا)  
 يتحكموا ما شاءت الغلواء  
 يتصيدوا ويكبلوا أبطالنا  
 (ينفوا يبيدوا يفعلوا ما شاءوا)  
 (واسترسلوا في الأمر دون تراجع)  
 إن التراجع آفة وبلاء  
 صبرا على جبروتهم وتكاتفوا  
 (فالحبل منه انشقت الصمماء)  
 \*\*\*  
 والآخر تشطير أبيات لابن النبيه يقول  
 فيه  
 (من سحر عينيك الأمان الأمان)  
 اسلمتني للوجد والافتتان  
 جردت من جفنيك غضبا به  
 (قتلت رب السيف والطيلسان)  
 (أسمر كالرمح له مقلة)  
 تستل ممن رآها الجنان  
 تسطو على الأحشاء أهدابها  
 (لو لم تكن نجلاء كانت سنان)  
 (أهيف عبل الردف حلو للمي)  
 بالركة امتاز وفيض الحنان  
 طعم الجنى كالشهد لكنه

الديوان الجديد للشاعر علي السبتي  
ديوان جد متنوع. وقد تكون هذه نتيجة  
متوقعة من شاعر لا يرى الشعر من زاوية  
واحدة. بل يجعله عينا لرؤية العالم من  
حوله، في ضيقه واتساعه، وفي بساطته  
وتعقده، وفي فرديته وجماعيته. فمن  
قصائد غيرية تتعمد وضوحها  
ومباشرتها، الى قصائد متجذرة في العالم  
الداخلي الذاتي للشاعر.

إنه ديوان يلتقط محطات لرحلة الواقع  
والذات والكتابة. محطات تتحول أحيانا الى  
ضرب من قصائد اليوميات الشعرية  
المنصرفة لاقتناص لحظات المعيش في طرفيه  
مكانه وزمانه. ولم يكن التنظيم الذي رتب فيه  
الشاعر قصائده إلا صورة تعكس هذه  
الرحلة. فمن القصيدة الأولى أو المقطع  
التمهيدي حيث يختبر الشاعر عودته للشعر،  
الى القصيدة الأخيرة (إبحار)، وهي قصيدة  
تعبّر فيها الذات عن رغبتها في تخطي عوامل  
الإحباط لأجل متابعة خطى الرحلة.

ما بين سؤال الشعر، وسؤال رحلة  
الحياة والعمر، تمتد القصائد الأخرى في  
شكل تولدات تعبيرية نابغة بالتحديد من  
المزاوجة بين السؤالين السالفين، حيث يولد  
سؤال الشعر علاقات الذات بالكتابة  
ووظيفتها، ويولد سؤال رحلة الحياة  
والعمر، علاقة الذات بالواقع والمحيط  
والآخرين. أما تزاوج السؤالين، فيولد  
بالضرورة رؤية الذات لموقعها كذات شاعرة  
وسط مجتمع ليس منسجما بالضرورة مع  
صورتها عن نفسها، وصورتها عن  
كينونتها وسط الآخرين. فكيف شكل  
الديوان علاقاته تلك؟ هذا ما نعرض له من  
خلال محورين، يتعلق الأول بمواجهة  
الانقطاع والاستمرار في الشعر، ويتعلق  
الثاني بأهم المناحي الشعرية السائدة  
موضوعاتيا في الديوان.

## علي السبتي

### وعودة الأشعار

#### رشيد يحيوي

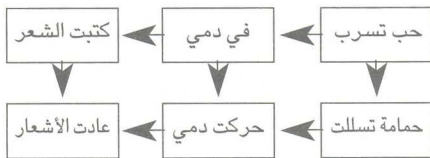




والشاعرة والأشعار، جاءت نتيجة لحافز خارجي مثله تسلل الحمامة التي هي هنا رمز مفتوح لأي عامل حميم يتداعى في الوجدان. لكن جملة البيت الأول لا تذكر الحمامة إلا لتربطها بمكان معاكس ومانع هو الجدار. حيث تتشكل في البيت صورة لذات محاصرة بينها وبين عالم الشعر والخيال (الحمامة) حاجز الجدار. وتكون الحمامة بخرقها لقانون المنع، بمثابة منقذ باحث بدوره عن منقذ آخر يكون هو الشاعر. ذلك أن عودة الشاعر للشعر، كانت استجابة لحالة أو وضع مرتبط بالحمامة. نتبع هذه الحركة عبر سيرورة سردية كالتالي:

الحمامة تتسلل من خلال الجدار (تخرق وتنتهك وضع المنع). تحط بجانب ذات المتكلم (تحقق رغبة الاتصال). تمارس فعل البحث (تخلق وضعا جديدا). تتفعل ذات المتكلم بفعل الحمامة (الحمامة تحقق رغبة التأثير). ذات المتكلم تعود للدينا (تحقق وضعا جديدا). الأشعار تعود (ذات المتكلم تحقق رغبة العودة للكتابة).

3,1- إذا جعلنا (الحمامة) رمزا للحب، فسنجد قصيدة «ومن الهوى» تستجيب في مقطع منها لهذه الدلالة وتتشاكل مع المقطع التمهيدي للديوان كما يلي:



وهذه القصيدة هي واحدة من عدة قصائد أقصَح فيها الشاعر عن موقفه من الشعر ومن وظائفه في الحياة. ومنها قصيدته (لك العافية) التي يخصص أحد مقاطعها لموضوع الشعر بقوله:

وصدور سابقة أطول من نظيرتها الفاصلة بين صدور الأول وصدور الثاني. فقد طبع ديوانه الأول بيت من نجوم الصيف سنة 1969 بعد أزيد من عقد من زمن الكتابة الشعرية. ونشر ديوانه الثاني سنة 1980. وكان على الشاعر أن ينتظر سنة 1997 ليصدر ديوانه الجديد (... وعادت الأشعار).

201. فضل علي السبتي تقديم ديوانه الأخير، بتقديم شعري من أربعة أبيات يعبر فيها عن إحساسه بالدافع الذي جدد في نفسيته الرغبة في الرجوع الى معانقة كتابة الشعر، والبيت الأخير من هذه الأبيات التقديمية يرتبط بالعنوان ويتشاكل معه باسترجاعه له وجعله جملة ثانية من الجملتين المكونتين له. يقول الشاعر في هذا التقديم الذي سئري له أيضا اصداء في قصائد أخرى:

«حماة تسللت من خلل الجدار  
حطت بجانبني تبحت عن قرار  
فحركت دمي وأكبت الأفكار  
فعدت للدينا وعادت الأشعار»

وبالبيت الأخير، يضاف عند القارئ احتمال إضافي لسد الثغرة التي تعمد علي السبتي إحداثها في العنوان. إن هذا البيت يتضمن تشاكلا داخليا آخر بؤرته هي فعل العودة. ومع أن الذاتين القائمتين بفعل العودة مختلفتان، فإن فعل العودة يوحدهما زمنيا ومكانيا، وحدة تلازم، تترتب فيها ذات عن ذات:

أ. وعادت الأشعار:

فعل + زمن الماضي (يفيد الحاضر) + ذات + مكان ضمنى (دينا الكتابة والنشر) ب. فعدت للدينا:

فعل + زمن الماضي (يفيد الحاضر) + ذات + مكان (دينا العالم)

هذه العودة المتلازمة بين الذات

«دعوني أكتب شعري  
أحاسب أياميه  
فألعنهما مرة  
وتلعنني ثانية»

(ص 36)

ومن هذه القصائد، قصيدته «تفسير ما لا يفسر» التي يجري فيها حواراً مع سيدة ترثي لحاله وتذكره بما كان يمثل شعره بالنسبة لها. وفي إجابته، يجدد الشاعر إصراره وعزمه على المضي في معانقة غمار الشعر لما يعلقه عليه من أدوار في تعرية واقع الزيف والخداع.

وإذا كان الشاعر في هذه النماذج يتحدث عن دور الشعر وأهميته بالنسبة له، فإنه في قصيدته «أفتح درباً للأيام»، تناول الموضوع من زاوية المعاشية ومعاناة التجربة، بتقديم صورة للذات في عزلتها الليلية وفضاءها البيتي المغلق، وما يسببه ذلك لها من تحريك لتفكيرها في مصيرها. في هذا الفضاء الضاغط المقدم حتى في أبسط تفاصيله (الصرصار، الحمام، الكأس...) لا تستقر الذات أو تطمئن لشعرها: «فأمزق ما في الدرج من الأشعار»، بل لا تطمئن لصورتها عن نفسها، فتفصح في نوع من المكاشفة عن تناقضاتها الداخلية.

إن الذات التي تعرضها هذه القصيدة، ذات سلبية متطلعة لمعانقة وضع إيجابي. وهكذا تنتظم سرديّة القصيدة عبر أوضاع ثلاثة هي:

أ- وضع أول: تقدم فيه الذات صورة للفضاء الذي يحاصرها، بحيث تفشل في أحلامها وأوهامها بسبب تدخل فاعل معاكس ترمز له القصيدة بالصرصار.

ب- وضع ثان: تكشف فيه ذات المتكلم النصي عن تناقضاتها ووقوعها في شرك القيم الزائفة السائدة بما في ذلك تحريف

الشعر عن أدواره الحقيقية. تقول القصيدة:

«أكتب أشعاراً للفقراء  
وأبيع الشعر لأهل الصحف الصفراء  
أمتدح الثورة والثوريين  
وأغني للسارق والمسروق»

(ص 46)

ج- وضع ثالث: وهو وضع محكوم به. إنه الوضع المثالي الذي تتطلع إليه الذات للتخلص من تناقضاتها ومجاراتها للسلبيات الشائعة. تقول الذات النصية عن نفسها وتطلعها:

«أترى يولد في داخل نفسي إنسان  
يهدم في السجن على السجان  
فأقول كلاماً أعرف معناه»

(ص 47)

وتصل الذات في استشرافها، للرمز الشعري الأثير عند علي السبتي، أي ربطه بين الشعر والحمام والحب: «كلماتي أطلقها أسراب حمام / تنشر حبا وسلام». (ص 48) ما يميز هذه القصيدة هو خلقها لصوت منفصل عن الذات الشاعرة للشاعر. إنه صوت ذات أخرى تشخص نموذج الشاعر السائد في وجهه السلبي، خاصة في نفاقه وتلونه حسب الظروف والمصالح. وعلي السبتي بخلقه لهذه الذات النصية وتمكينها من ملفوظ خطابي (بكسر الخاء)، يكسر موضوع التتابع المعتاد في الشعر بين (أنا) الشاعر الحقيقي الواقعي و(أنا) الشاعر بوصفه مجرد صوت متلفظ في النص. غير أن هذه الصيغة التعبيرية ليست هي السائدة في قصائد علي السبتي. فجل قصائد الشاعر متأثر حول صوت المتكلم المطابق لصوت الشاعر الواقعي، على عادة ما يسمى بالشعر الغنائي. لأن التتابع بين الصوتين يسمح بتحويل التعبير الشعري



والقومية، ناهيك بتلبس كل ذلك بالمنحى الذاتي الذي يصعب فصله عن كل تجربة شعرية وبخاصة، أن علي السبتي يتميز بمزاوجته الدائمة بين الذاتي الداخلي، والخارجي الغيري.

102- يمثل الوطن عند كل شاعر صورة محفورة في الخيال مترعة بكيوننتها. إنها ترافق الشاعر أين حل وارتحل ومهما نأى. وفي حالات الغربة والبعد يتحول الوطن الى مصدر حنين للماضي وأماكن الألفة والطمأنينة. وحين يكون الشاعر داخل الوطن، فإن الصورة التي يقدمها عنه ترتد الى مرجعين، مرجع الوطن بوصفه مجموعة أماكن ترفد خيال الشعر بمعطياتها، مثل أماكن: الطفولة، الأمل، الذكرى، الإبداع، المعيش. ومرجع الوطن بوصفه معطى قطريا سياسيا وثقافيا واجتماعيا واقتصاديا.. حيث يشترك

الشاعر مع غيره من المواطنين في الانتساب لذلك الوطن، مع اختلافه عنهم في تشكيله الشعري له.

ويحضر المرجعان معا في شعر علي السبتي مع غياب ملحوظ لشعر البعد عن الوطن. ويهمنا هنا حضور الوطن في الديوان من حيث مرجعيته السياسية. وفي هذا المساق، يتجلى المنحى الوطني في شعره بدءا من حضور اسم الكويت كاسم مكان في عنوان قصيدته «كويت ما عندي سواك»، وفي طيات قصائد أخرى هي: «برغم الزحام» و«ضاع كل الكلام هدر» و«رسالة الى صديق». إضافة الى توظيف كلمة (وطن) في عدة قصائد، ناهيك بالتعبير عن الحس الوطني القطري في نصوص أخرى متفرقة في الديوان.

في هذا المنحى الوطني، يعبر الشاعر بصيغ مباشرة عن تعلقه بوطنه وحب له. كقوله في قصيدة «من ليالي تشرين»: «لا أمن إلا في

الى إبدالات صيغية تتوسلها ذات الشاعر لتشكيل إدراكها لوجودها وذاتيتها وموقفها مما حولها. وهو ما يسمح للنقاد في هذه الحالات بصياغة وجهة نظر الشاعر فيما يخص انفعاله الداخلي وتفاعله بما يحيط به.

وترتبا على ذلك نستطيع الانتقال من حديث الشاعر علي السبتي عن موضوع الشعر، الى حديثه عن ظواهر وقضايا وأحداث ذات بعد خارجي يتعلق بالمحيط الوطني والاجتماعي والقومي، دون أن يعني ذلك، انفصال التعبير، عن المنزع الذاتي الذي تركز فيه الأنا على تجربتها الداخلية.

وللحديث عن هذه القضايا، سندرجها ضمن ما سميناه بالمناحي الشعرية السائدة في قصائد هذا الديوان.

## 2. المناحي الشعرية

لقد رأينا في الفقرات السابقة أن الشاعر دائم الإصرار والاحتفاء بالشعر والعودة إليه، كما رأينا في قصيدته «أفتح دربا للأيام»، ميله لأسلوب النقد وكشف الصورة السلبية للآخر. والواقع أن تشبث علي السبتي بالشعر يرتد في اعتقادنا لسببين: الأول هو ما يعلقه عليه من ضرورات وجودية ترتبط بهواجسه وأسئلته الذاتية الداخلية، والثاني هو ما يراه فيه من ضرورات تمكن من تعرية الواقع ونقد سلبياته.

في ضوء ذلك، نلفي في شعر علي السبتي تنوعا في مظاهر رصده للواقع المحيط به. مما يبعد شعره عن انغلاق الذاتية ويقربه من تكريس الوظيفة الإصلاحية الاجتماعية والأخلاقية للشعر. حيث تبرز في شعره ثلاثة مناح مهيمنة منصرفة كلها لمشهد ذلك الواقع وخاصة في أبعاده الوطنية والاجتماعية

الوطن». أو قوله في قصيدة «أنالي زماني»:  
«أنالي زماني / وعشقي لي والوطن».

وقد ربط الشاعر ربطا ملحوظا بين دفاعه عن قدسية الوطن وبين آثار الغزو العراقي لبلده، بل لقد خص قصيدته «ضاع كل الكلام هدر» لهذا الموضوع بالذات ذاكرا اسمي الكويت وبغداد مقارنا في بغداد خاصة بين ماضيها وحاضرها من زاوية حميمية العلاقة أو اغتصابها.

وهذا الحس الوطني استتبع عند الشاعر إشارات إلى الحس القومي من خلال ذكره ومخاطبته للعرب في عدة نصوص من الديوان. بيد أن الشاعر سواء في مخاطبته للوطن أو للعرب، كتب قصائد يتقاطع فيها الشعور بالحنن العميق بسبب الخيبة، بالشعور بالتحدي. كما يتقاطع فيها أيضا الإحساس بالرفعة والشموخ، بالإحساس بالأذى.

وقد عبر علي السبتي عن إحساسه بالأذى المقرون بالإحساس بالعلو والشموخ والصمود تعبيرا مباشرا في قصيدتين من الديوان، هما قصيدته «بليلة عيدك» التي يحتفل فيها بعيد الوطن واصفا إياه بالتحدي، تحدي «كل طواغيت هذا الزمان».

يقول الشاعر في مقدمة قصيدته:

«رغم كل الأذى

بليلة عيدك

أشعلت من أضلعي شمعدان»

(ص 26)

وقد كرر الشاعر التعبير عن الإحساس نفسه في المقطع الأخير من قصيدته «برغم الزحام» التي يعلن فيها مجددا صموده في التعلق الدائم بوطنه. يقول:

«لحم حبي

ولكنني رغم كل الأذى

لا ألين»

(ص 56)

وإذا كانت العوامل الخارجية، من محفزات إذكاء الروح الوطنية، فإن العوامل الداخلية لا تقل تأثيرا وإذكاء وتحميسا في إعلاء المكون الوطني ضمن باقي المكونات الموضوعاتية في النص. ومرد ذلك إلى ما يراه الشاعر من تفاوت، بين الرغبة في سيادة قيم مثالية، وبين وجود مظاهر تعتبر سلبية من وجهة نظر الشاعر، فيجعل ضمن الضرورات المستأثرة برؤيته للواقع، كشف تلك السلبيات لأجل إصلاحها وتقويم اعوجاجاتها. وهو ما يندرج في ضرب من النقد الإصلاحي الاجتماعي والأخلاقي الداخل في ما سميناه بالمنحى الاجتماعي.

202 وجل نصوص علي السبتي يندرج في هذا النوع من الوظائف الاجتماعية الإصلاحية. إذ حتى النصوص التي يمكن إدراجها ضمن المنحى الذاتي، لا تخلو من إحالات على المنحى الاجتماعي. أما القصائد التي يهيمن فيها هذا المنحى فيقارب عددها نصف مجموع قصائد الديوان وبخاصة منها القصائد الواردة في الصفحات التالية: (13 - 21 - 30 - 32 - 35 - 37 - 39 - 49 - 53 - 62 - 66 - 81 - 94 - 102 - 114 - 131 - 135 - 144).

وإذا كنا مثلنا المنحى الاجتماعي في النقد الإصلاحي الأخلاقي، فلما رأيناه من تركيز للشاعر على البعد الأخلاقي ذاك. وخاصة أن في مقدمة الموضوعات المستهدفة عنده موضوعا الثراء والمال، وموضوع النفاق.

فمن حيث ذكر الديوان لموضوع الثراء والغنى، نجد مثلا في قصيدة «الصدى والصمت» إشارات مثل «صحف الأغنياء» و«ما خلف الأغنياء». كما تدعو قصيدة «عالم من هباء»، الأثرياء إلى الانتباه إلى ما هم عليه من تكديس للثروات غير مبالين بما قد يخبئه لهم الغد من واقع مغاير يعري

حقيقة تهافتهم وريائهم. تقول القصيدة:

«فقل للذين ينامون فوق فراش الثراء

أفيقوا.. فإن زمانا يجي

يدثركم.. بالحديث الهراء

(ص 38)

إن عبادة المال في نظر الشاعر، مصدر للتباهي والتفاخر والتهافت على الميزات والماديات. فهو من ثمة آفة سلبية، يخصها الشاعر بقصيدة «لا تلتفت» التي تدعو فيها الذات نفسها لتجنب تلك الآفة، مع وصف المتسابقين إليها بـ «الإمعان» و«قطيع الماشيات» و«النابحين» و«لا عقبى سقط الفتات» والطامعين الجوف.

(ص 132)

أما في قصيدة «بلى آذنتنا» فوصف تفصيلي للمظاهر السلبية للتهافت على المال:

«شغلنا بجمع المال والمال سبة

إذا لم تصنه المحصنات الروائع

وقد أثقلت أرض وضجت لجودها

وما شبعنا تلك النفوس الجوائح

فهذا مدير يشترى بهدية

وهذا من التثمين للسح جامع»

(ص 94)

ويرتبط بموضوع جمع المال وفحش الثراء سلوكات أخرى ينتقدها الشاعر معتبرا إياها من معيقات التقدم والرقى. وفي مقدمتها تفشي سلوك النفاق والرياء واصطناع بعض الناس لأوجه مناسبة لكل نازلة وطارئ، تقديمًا للمصلحة ودرءًا لكل ما من شأنه أن يحول دون بقاء الذات في ما أثرته واستكانت إليه.

ولقد أشار الشاعر لسلوك النفاق بصريح العبارة في قصيدته «هذا أنت»

حيث يقول في أحد أبياتها (ص 49):

«وأنت كما قد كنت طفلا يغره

نفاق مداج في العروق مكين»

أما قصيدته «رسالة إلى صديق» فخير مثال على هذا المنزع النقدي عند علي السبتي. ففيها يعدد مظاهر الزيف والخداع والنفاق المستشرية في سلوك بعض الناس الناهيين لثروات وخيرات الأمة دن أن يعبأوا بمن يجعلهم الشاعر الوطنيين الحقيقيين المتشبعين بروح أمتهم وكيانها. ومن أبيات القصيدة الدالة على هذا الباب نختار ما يلي:

«معطرون ووشي في ثيابهم

وفي قلوبهم أخلاق عريبد

ملونون لهم في كل مجتمع

وجه وفي كل ناد طلعة الصيد

وإن خبرتهم لم تلق غير دم

يراق من أجل متروك ومردود

ويدعون بأن الدار دارهم

ونحن بعض ولكن غير موجود

ونحن لو تنطق الدار التي نهوا

لاستنطقت بحرها في آه معمود»

(ص 54)

قصيدة «رسالة إلى صديق» تتضمن إضافة إلى النقد الأخلاقي، نقدا سياسيا أيضا. ذلك أن مرجعية «الدار» بإحالتها على الوطن، تحيل على الواقع السياسي بحكم تأثره سلبا وإيجابا بالواقع الاجتماعي. وقصيدة «أبا المبارك» هي أكثر قصائد الديوان تضمنا للنقد الإصلاحي السياسي المحمل بالبعد الوطني.

ومن عادة الخطاب الإصلاحي، افتراض أن الذات الحاملة له، ذات ساخطة رافضة لوقوعها في أسر ما تنتقده (ص 81). إنها دائمة التوق والتطلع للتغيير والتقدم نحو الأفضل (ص 86). كما أنها تتعمد تقديم صورة خاصة بها، فيها تنتزه على سلبيات ما ترفضه. كما في الصفحات (16، 70، 845). ومنها قوله:



«أعف حين أرى منهم مداهن

وما يلذ لمثلي ساقط الثمر»

إن هيمنة المناحي المذكورة لا يعني بآية حال أن شاعرية علي السبتي شاعرية غيرية. صحيح أنها شاعرية تعتمد درجة من التلقائية في رصد الانفعال بالواقع والاستجابة لنداءاته، لكنها في الوقت نفسه شاعرية وجدانية غارقة من المعين الذاتي في مخاضه وقلقه، كما في قصيدتي «شعور الظافرين» و«قبل الرحيل».

ويمكن القول إن تجربة علي السبتي في هذا الديوان، تجربة تتأثت من خلال حوار شعري، ينتبه من جهة، إلى ذاته وموضوعه، أي مساءلة الشعر في خلقه ووظيفته، وبشكل من جهة أخرى، ذاتا شعرية منخرطة في همومها الذاتية المتمفصلة مع هموم الواقع الاجتماعي والوطني والسياسي والقومي.

إن هذا النوع من الحوار الشعري التلقائي المتأمل في فرضيات الإصلاح والتغيير، ولد خطابا شعريا يتميز بإضافة إلى ما ذكرناه، بصيغتين تعبيريتين، هما صيغتا ضرب الحكمة واستخلاص العبر. فأما صيغة ضرب الحكمة فنمثل لها بقول الشاعر:

«فما كل شيء تبتغيه بكائن

وما كل شيء تشتهي بسكون

هو العمر إما ساعة تستسيغها

وإلا فعظم في التراب دفين»

(ص 52)

وأما صيغة استخلاص العبر، فيستعيرها الشاعر من أسلوب معروف في التراث الشعري العربي، وهو أسلوب رثاء الماضي كما ورد عند بعض شعرائنا

القدامي الذين وظفوا تلك الصيغة في رثاء ما ألت إليه الآثار وأصبح عليه العمران.

ونختار من أمثلة حضور هذه الصيغة في الديوان مثالا واحدا من قصيدته «رسالة إلى صديق»، وهو قوله:

«فأين بنو شيبان أين هديلها

لقد ألدوا من كل حر وفاجر

محا الدهر، ما أبقى سوى الفكر شامخا

يظل على الأيام نور.. المنائر»

(ص 93)

والواقع أن صيغتي ضرب الحكمة واستخلاص العبر، تندرجان ضمن سؤال خاص، هو سؤال اشتغال الشكل الشعري في الديوان، ما بين الشكل العمودي والشكل التفعيلي، بما يرتبط به كل واحد من تفاعلات نصية وإيقاعية ودلالية. ويحتاج البحث في ذلك وقفة خاصة يضيق عنها هذا المساق.

إن التنوع الذي وصفنا به الديوان، ليس منحصرا فيما ذكرناه من ملاحظات أخيرة منها في أهم الموضوعات والمناحي الشعرية السائدة فيه. إضافة إلى ما سجلناه، هناك خصائص ومكونات أخرى لها بروزها الأسلوبية والموضوعاتية، مثل موضوع الوحدة والعزلة (صفحات 23-44-59-62)، وموضوع الإلحاح الزمني على فضاء النوم والليل (ص 7-26)، وموضوع التقابل اللافت للنظر، بين ضميري خطاب، هما الأنا المتكلمة والمخاطب الجماعي. وفي ذلك تأكيد آخر على تلاحم الذاتي بالموضوعي في شعر علي السبتي في ديوانه الجديد كما في ديوانيه السابقين. ويتطلب استجلاء الاشتغال الشعري لهذه المكونات والخصائص، قراءة أخرى نأمل إنجازها مستقبلا.

هامش: كل الإحالات الواردة في الدراسة هي على ديوان علي السبتي: «...وعادت الأشعار» - مطابع دار السياسة التجارية بالكويت. ط ١/١٩٩٧.

# المنقولات الألحقة

• بقلم: خالد سالم محمد



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تنسب إليه الكثير من المؤلفات في هذا المجال.

كما اهتم الخلفاء العباسيون الأوائل أيضا في البحث عن المؤلفات اليونانية والهندية والفارسية القيمة، وعملوا على ترجمتها وتوفيرها بين يدي الدارسين. ومن الكتب المشهورة التي ترجمت في هذه الفترة كتاب «المجسطي» الشهير تأليف بطليموس.

كما نبغ كثيرون من العلماء والفلاسفة والأطباء والمفكرين إبان هذا العصر، حيث تركوا مؤلفات قيمة في مختلف العلوم والآداب والفنون.

ومن بين هذه العلوم، علم الفلك وأحكام النجوم وعمل الأسطرلابات. وقد نبغ فيه محمد بن موسى الخوارزمي - أشهر علماء

للعرب منذ العصر الجاهلي، إمام بعلوم الفلك وبمعرفة النجوم وأحكامها، إذ كانوا يهتدون بها في أسفارهم البرية والبحرية. وبعد مجيء الإسلام، واتساع رقعته، واستقرار الأمور السياسية في سائر أنحاء الدولة الإسلامية، بدأ الخلفاء في نقل المؤلفات اليونانية، والهندية، والفارسية، وخاصة تلك التي تتعلق بمواضيع علمية مثل، الطب والكيمياء والفلك والهندسة، وترجمتها إلى اللغة العربية.

ويقال أن خالد بن يزيد بن معاوية، حفيد معاوية ابن أبي سفيان المتوفى عام 85هـ أول من ترجمت له مثل هذه الكتب، ومن بينها كتاب «عرض مفتاح النجوم» المنسوب إلى الحكيم «هرمس» (أ). الذي

الفلك في عهد المأمون، وله علم واسع في النجوم (2)، وقد أكب على دراسة كتاب «المجسطي» واستخرج بعد ذلك «زيجاً» جمع فيه مذاهب الهند والفرس والروم كما أئقن علماء آخرون صناعة الأسطرلابات، وألفوا فيها عدداً كبيراً من الكتب.

ومن هؤلاء العلماء: ابن حبيب محمد بن إبراهيم الفزاري المتوفى عام 180هـ (3). وله عدة كتب في علم الفلك. والعالم الفلكي يعقوب الكندي الذي عاش في القرن السابع الميلادي، وقد ألف رسالة في ظاهرة المد والجزر، وجعفر البلخي المعروف بأبي معشر المتوفى عام 886م له كتاب في الرياح الموسمية التي تهب على الخليج العربي والمحيط الهندي. بالإضافة إلى مؤلف في ظاهرة المد والجزر والتيارات البحرية.

وكذلك العالم محمد بن جابر التبانى المتوفى عام 929م صاحب كتاب الزيج الصابىء والذي يتضمن مادة قيمة عن البحار، بالإضافة إلى علماء آخرين اشتهروا في صناعة الأسطرلابات، وعمل المراقص والإشراف عليها، مثل أبي القاسم البديع الأسطرلابى المتوفى عام 1139م وقد قيل عنه أنه أعظم معاصرة في صنع الأسطرلابات، وأحمد بن عبدالله الحاسب المروزي، من العلماء الذين كتبوا كثيراً في الفلك والأسطرلابات وآلات الرصد، والعالم الفلكي الخواجة نصير الدين الطوسي. المولود عام 597هـ وقد ألف الكثير من الكتب والرسائل في الأسطرلاب وأحكام النجوم، وابن البناء المراكشي الذي يقال أنه صنف أكثر من سبعين كتاباً ورسالة في الحساب والجبر والفلك ومن مؤلفاته: كتاب الأسطرلاب واستعماله (4) وغيرهم كثير من العلماء الذين نبغوا في هذا المجال، ووضعوا فيه

مؤلفات قيمة على مر العصور الإسلامية. ... هذا بالنسبة للعلوم الفلكية عامة، أما فيما يتعلق في بحثنا وهو المصنفات البحرية والملاحية، التي تتضمن إرشادات للطرق البحرية عبر البرور والموانئ والخلجان، والتي عرفت باسم «رهمانجات ومفردها رهمانج» أي مرشد بحري كتابي. والغالب أن هذه الرهمانجات أو المرشحات البحرية، دونت من قبل ملاحى وربانة ميناء سيراف في القرن الثالث الهجري. حيث يرد ذكر تجار وملاحى سيراف كثيراً أثناء الحديث عن الربانة والتجار العرب. لدى المؤرخين، وخاصة السعودى. وفي رحلة التاجر سليمان، وقصص بزرگ بن شهریار، حيث أن سيراف كانت إلى عهد طویل مرکزاً للتجارة البحرية في الخليج العربي ومنها كانت تخرج السفن الذاهبة إلى سواحل إفريقيا والهند والصين.

ويرجع أصل هذه المصنفات إلى القصص والحكايات البحرية التي رواها النواخذة والتجار والبحارة عن ما شاهدوه أثناء رحلاتهم البحرية. ومن أهم وأقدم ما وصلنا من هذه الحكايات، حكاية التاجر سليمان الذي ولد عام 278هـ 892م وكان يسافر عبر موانئ البصرة وسيراف وعمان، إلى إفريقيا والهند (5) والصين. ويعتبر من الملاحين الأوائل الذين جابوا هذه البحار والمناطق فهو في سفرته هذه يصف الطريق من سيراف إلى عمان والهند وسيلان إلى أن يصل بوصفه إلى مدينة خانفو «كانتون» في الصين.

وقد أضاف إلى هذه الحكايات، فصولاً أخرى ابن وهب القرشي، الذي أتى بعد سليمان بقليل، ويرجع الفضل إلى جمع وترتيب هذه الحكايات فيما بعد على



يقول: «وأما أنا فسرت فيه - يقصد الخليج العربي - نحو ألفي فرسخ، ودرت على الجزيرة كلها من القلزم إلى عبادان. سوى ما توهت بنا المراكب إلى جزائره ولججه، وصاحبت المشايخ فيه، ولدوا ونشئوا من ربانيين وأشاتم (7) ووكلاء وتجار، ورأيانهم من أبصر الناس به وبمراسه وأرياحه وجزائره. فسألتهم عنه وعن أسبابه وحدوده، ورأيت معهم دفاتر في ذلك يتدارسونها ويعولون عليها ويعملون بما فيها».

كما يحدثنا أيضا الملاح أحمد بن ماجد، عمن سبقوه في مجال الملاحة وعلوم البحار، ويذكر منهم الليوث الثلاثة وهم: محمد بن شاذان وسهيل بن ابان والليث بن كهلان، وعن الليث يقول بأنه أطلع على «رهمانج» مرشد بحري... بخط ولد ولده. وتاريخ هذا المرشد سنة 530 هـ.

كما يذكر الربان العربي أحمد بن تبرويه الذي عاش في القرن الرابع الهجري، ويقول بأن الليوث الثلاثة قد أخذوا علومهم البحرية منه. ومن ملاح آخر شهير من أهل سيراف هو المعلم خواشير بن يوسف بن صلاح الأركي الذي كان يسافر عام 400 في مركب ديو كاره الهندي. (8)

وقد ترك لنا ابن ماجد، وزميله سليمان المهري الذي أتى بعده بفترة، أهم وأكبر المصنفات البحرية والملاحية الموجودة بين أيدينا اليوم وتعتبر أساس علم البحر وأوسع ما صنف فيه. وقد ظلت مؤلفاتهما في طي النسيان والاهمال حتى بداية هذا القرن حيث تعرف على هذه المصنفات وقام بنشرها المستشرق الفرنسي «فيران»

ومن أهم هذه المصنفات «كتاب الفوائد في أصول علم البحر والقواعد لأحمد بن ماجد» حيث أن هذا الكتاب يعد من أهم مصنفات

الصورة التي وصلتنا إلى أحد علماء وملاحي القرن الرابع الهجري وهو أبو زيد الحسن السيرافي.

إلى جانب حكاية التاجر سليمان، هناك مصنف آخر يحوى الكثير والغريب من أخبار التجار العرب، والبحارة وربانة السفن، وما جرى لهم من الأهوال والمتاعب والغرائب، أثناء سفراتهم العديدة إلى سواحل افريقيا والهند والصين.

وهذا المصنف هو كتاب: عجائب الهند برها وبحرها وجزائرها ومؤلفه بزرگ بن شهريار أحد ملاحي السفن في القرن الرابع الهجري، يزخر بالكثير من الاصطلاحات البحرية والملاحية التي كانت تستعمل وتلفظ قديما. وقد توارثها ملاحو الخليج العربي منذ القدم فمازالت هذه المصطلحات تلفظ عندهم اليوم بنفس مسمياتها القديمة. ومن هذه الاصطلاحات!! «الدقل» صارى

السفينة «الجمة» الماء الذي يتجمع في قاع المركب «الدردور» وهو تيار البحر القوي «الخب» الرياح والعواصف «الدستور» وهي خشبة طويلة في مقدمة المركب يربط فيها مؤخرة الشراع «الخطف» وهو رفع شراع السفينة وغيرها كثير من هذه التسميات والاصطلاحات البحرية والملاحية ولعل مرجع بعض هذه الاصطلاحات إلى أصول هندية أو فارسية أو لاتينية أحيانا. (6) ولكن غالبيتها مفردات فصيحة.

أما المصنفات البحرية، والمرشديات الملاحية التي دونت في القرنين الثالث والرابع الهجري، فلم يصلنا مع الأسف شيء منها. فقط هناك تلميحات عن بعضها ذكرها الجغرافيون والملاحون وربانة السفن،

فالمقدسي... يروي لنا جولته في الخليج العربي وركوبه السفن واجتماعه بربانيتها واطلاعه على بعض مصنفاتهم؛

ابن ماجد الملاحية والمكتوبة نثراً، حيث أن باقي مصنفاته منظومة شعراً على شكل أراجيز (9) وتصل مصنفات ابن ماجد إلى حوالي ثلاثين مصنفاً.

أما مصنفات سليمان المهري.. فأهمها. العمدة المهرية في ضبط العلوم البحرية والمنهاج الفاخر في علم البحر الزاخر بالإضافة إلى عدد من الرسائل الملاحية أهمها - رسالة قلادة الشمس، وتحفة الفحول في تمهيد الأصول، وشرحها.

وبالإضافة إلى مصنفات أحمد بن ماجد وسليمان المهري، هناك مصنفات بحرية أخرى لملاحين عثمانيين أتوا بعد هؤلاء. ومن أشهرهم «سيدي علي ريس» وبيري ريس وهما قبل أن يكونا ملاحين كانا قائدتين لأساطيل العثمانيين التي أرسلت إلى مياه الخليج العربي والمحيط الهندي لصد هجمات البرتغاليين، التي زادت ونشطت إبان تلك الفترة.

ومن أشهر مصنفاتهما كتاب «محيط سيدي علي ريس». ويعرف باسم «المحيط في علم الأفلاك والأبحر» كتبه عام 962هـ. ويحتوي على أحوال وقواعد علم الهيئة في المحيط الهندي والبحر الأحمر والخليج العربي. ويقول عنه المستشرق فيران، بأن أكثر فصوله منقولة من مصنفات ابن ماجد والمهري. وله كتاب آخر اسمه «مرآة الممالك».

أما مؤلفات بيري ريس فأهمها: كتاب «بحرية» ويعد من الكتب الهامة في محيط الجغرافيا التي ألفها الأتراك. (10)

كما كان لعرب اليمن وعمان وسائر اقطار الخليج العربي، سيطرة كبيرة على الملاحة في بحر العرب، والمحيط الهندي، إبان الغزو البرتغالي فقائد الحملة البرتغالية إلى جنوب شبه الجزيرة العربية، والبحر الأحمر «الأميرال

الفونسو البوكيرك» الذي استطاع أن يقفل خليج عدن عام 1507، ويستولى على عمان وهرمز، يدين هذا الملاح القائد، بفتوحاته لهذه المنطقة إلى خريطة بحرية من عمل ربان عربي يدعى «عمر» ويقول عنه في مذكراته إنه كان رباناً عظيماً ذا معرفة جيدة بهذا الساحل، وقد أعطاه مرشداً للطريق البحرية مبينة عليه جميع موانئ مملكة هرمز، وهو من عمل ربان عربي آخر يدعى «عمر» أيضاً، كان قد صاحبه ذلك الربان في البحر. (11)

ترى كم من ربان عربي مثل «عمر» هذا ذهب طي النسيان وضاعت أبحاثه ومصنفاته! فلولا معرفة العرب، ودرايتهم الكاملة بشواطئ إفريقيا الشرقي والهند، لما استطاع القائد البرتغالي «فاسكودي جاما» أن يعبر رأس الرجاء الصالح كي يصل إلى الهند، إذ أن إرشاده إلى الشواطئ الهندية تم على يد ملاح عربي مسلم، اختلف المؤرخون في فلولا معرفة العرب، ودرايتهم الكاملة بشواطئ إفريقيا الشرقية والهند، لما استطاع القائد البرتغالي «فاسكودي جاما» أن يعبر رأس الرجاء الصالح كي يصل إلى الهند، إذ أن إرشاده إلى الشواطئ الهندية. تم على يد ملاح عربي مسلم، اختلف المؤرخون والباحثون في صحة جنسيته واسمه، فمن قائل أنه الملاح أحمد بن ماجد.. وهؤلاء بنوا رأيهم على رواية قطب الدين النهروالي... حيث أورد في كتابه: «البرق اليماني في العثماني» أن اسم هذا الملاح هو أحمد بن ماجد.. وهذه الرواية يكتنفها الغموض والشك وتتعارض مع الكثير من الحوادث المكانية والزمانية... وقسم يرى بأن الملاح هو مسلم من «كجرات» أرسله حاكم مالندي إلى فاسكودي جاما ليرشده، كما سيأتي.

لمهنة الملاحة، ووفاة البعض الآخر وإهمال مؤلفاته وكتبه من قبل ذويهِ. (12) حيث لم تصلنا من هذه المصنفات إلا نسخاً تكاد تعد على الأصابع.

وخلال هذه الفترة، وما بعدها، كانت موانئ الخليج العربي تزخر بالسفن التجارية التي تجوب مياه المحيط الهندي، وسواحل إفريقيا والهند، حاملة البضائع والركاب، ويقوم على قيادتها الربابنة والملاحون الذين شهدت نشاطهم تلك الفترة. إلا أنه من المؤسف جداً أن معظم هؤلاء المعاملة والنواخذة لم يتركوا، أولم يصلنا، الشيء الكثير مما كانت تحتويه ذاكرتهم وتتوقد به بصيرتهم. (13)

وكل ما وصلنا من المصنفات البحرية خلال تلك الفترة لا يزيد في مجموعه عما تركه لنا أجدادهم القدماء من تصانيف في هذا المجال.

ولعل أشهر مصنف بحري كتب في هذه الفترة واشتهر في سائر منطقة الخليج العربي، هو كتاب «دليل المحتر في علم البحار» لربان الكويت «عيسى القطامي» فإسم الكويت شق طريقه إلى عواصم وموانئ المنطقة بالإضافة إلى موانئ شرق إفريقيا والهند والباكستان منذ أمد بعيد، وكان بحارتها وربابنتها خير سفراء لبلدهم إلى تلك الأصقاع. وما زالت الذكرى العطرة التي تحمل معنى الرجولة والقوة والشهامة راسخة في أذهان المخضرمين من أبنائها يتذكرونها بعز وفخر.

وهذا المصنف هو خلاصة تجارب الأقدمين في هذا المجال، بالإضافة إلى ما ضمنه المؤلف من اجتهاداته ودرايته الشيء الكثير المفيد. وقد صاغه بلغة سهلة ليسهل فهمه لدى زملائه أهل البحر شأنه شأن كل المصنفات الملاحية.

أما عن المصنفات البحرية وعموم المصنفات الأخرى التي دونت في منتصف العهد العثماني بعد ذلك، فقليلة ومادتها ذات أسلوب ركيك يغلب على بعضها السجع المجوج أحياناً، وذلك بسبب الركود الفكري الذي ساد الأمة العربية في هذه الفترة، فظهرت حركة النقل وجمع الاخبار المتفرقة والنقث التاريخية والحكايات، وأخذت شكل موسوعات أدبية تاريخية اجتماعية، وقل الانتاج الفكري الخصب، وهدأت موجة التأليف والترجمة والبحث التي كانت سائدة إبان العصر العباسي، ولت الأمر توقف عند هذا الحد، لا، بل تجاوزته إلى تلف وضياح وتسرب الكثير من تراثنا إلى مكتبات العالم شرقاً وغرباً. وكثر عدد النساخ من رديئي الخط محدودي الثقافة، مما تسبب في تشويه الكثير من المخطوطات التي نسخوها، حيث غيروا وحرفوا نصوصها، ونسبوا عدداً منها إلى غير أصحابها الأصليين، وذلك بقصد أو بدون قصد، لكي يروجوا الكتاب بين الناس، ولا زال محققو المخطوطات يكتشفون هذا الشيء عند تحقيق الكتاب المخطوط.

وإذا كان هذا الكلام ينطبق على مخطوطات كتب التاريخ والأدب واللغة والعلوم الإسلامية، فإن خط المصنفات ذات الطابع الخاص مثل المصنفات البحرية تصبح أقل إنصافاً، لذلك، نجد أن هذه المصنفات لم تظفر برواج كبير بين الناس، نظراً لكون مادتها ذات طابع خاص مميز تحول دون تداولها إلا بين المختصين في الشؤون البحرية، كما لم تدون نسخ كثيرة من هذه المصنفات، حيث أن النسخ القليلة منها والتي كانت لدى ربابنة السفن يستعينون بها في أسفارهم فقدت، إما بسبب هيجان البحر أو بترك أصحابها



لاستخراج الطول والعرض ويدعى كتاب «النود» (14).

أما عن الربانة المعاصرين، ومؤلفاتهم الملاحية، فهناك النوخة عبدالوهاب عيسى القطامي.. وهو من النواخذة الكويتيين المعروفين، وقد حاز على شهادة بذلك من الأسطول الملكي البريطاني عام 1938 وهو ابن الربان الشهير عيسى القطامي. وقد قام بتحقيق وطبع كتاب «دليل المحترار في علم البحار» طبعة جديدة، وأضاف إليه ملحقا من تأليفه باسم «الصيد والتنقل والتجارة في البحار».

كما أن هناك ربانا كويتيا آخر هو «عيسى أحمد النشمي» وهو من الربانة الكويتيين الذين قضوا أكثر من ثلاثين سنة في البحر، وله مصنف بحري اسمه «الملاحية في الخليج العربي» وهو من الكتب الهامة والقيمة في مجال الملاحة قديما وحديثا، وقد طبع عام 1969.

ومن الكتب الهامة التي تتناول جانبا من جوانب الحياة البحرية، كتاب «تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي» للمؤرخ الكويتي المعروف «سيف مرزوق الشملان» والكتاب يقع في جزأين كبيرين، ويعتبر من أوسع المصنفات الملاحية في هذا المجال، ومن المراجع الأساسية التي لا غنى عنها في كل ما يتعلق بموضوع هذه المهنة وتاريخها في الكويت والخليج العربي. وقد أورد في الجزء الأول من تاريخه هذا أسماء بعض المصنفات الخليجية التي تتناول الحديث عن اللؤلؤ ومغاصاته، وأوزانه ومصطلحاته، ومن هذه المصنفات كتاب «العقد المتألىء في حساب اللآلي» تأليف «سليمان بن صالح الدخيل» من أهالي القصيم في نجد. وقد ذكره الأب- أنستاس الكرملي- في مجلة لغة العرب

ولعيسى القطامي مصنف بحري آخر، أصغر حجما من كتابه السابق، اسمه المختصر الخاص للمسافر والطواش والغواص، وهو مرشد بحري لمجاري الكويت والخليج العربي.

وهناك ربان كويتي، من أهالي جزيرة فيلكا، هو «منصور إبراهيم الخليل» الشهير بمنصور الخارجي، له مصنف بحري قيم اسمه «كتاب القواعد والميل والنتيجة وعلم البحر» وهو على نمط كتاب «دليل المحترار» في تبويبه وموضوعه، إلا أنه يمتاز عنه بعدة رسوم وتوضيحات لمداخل الموانئ وللشعب المرجانية والظواهر الطبيعية، ووفق ضمنه كل ما يحتاج إليه أهل مهنته، وهذا الكتاب لا زال مخطوطا.

وعلى مستوى الخليج العربي عامة، هناك ربان عربي من بلدة صور على الساحل العماني اسمه جمعة بن مسلم بن سليم القعدوى عاش في بداية هذا القرن، وله مصنفات بحرية، أهمها، كتاب «البداية والنهاية في العلوم البحرية» ولكن لا نعرف عن هذا الكتاب شيئا ولا ندري أهو مطبوع أم مفقود أم لا يزال يقبع في إحدى المكتبات الخاصة. كما أن له مصنفًا آخر مطبوع اسمه «كتاب الميل البحري لكل ربان بحري» ويقول عنه أنه فصل من كتابه البداية والنهاية في العلوم البحرية. وقد طبع في الهند عام 1946 ولا ننسى ربانة الساحل اليمني فقد كانت لهم دراية كبيرة في العلوم البحرية والملاحية، وترك بعضهم مصنفات جلية في هذا المجال.

ويتردد في المصنفات الملاحية الكويتية اسم كتاب «النورى» وقد ذكره كل من الملاح عيسى القطامي ومنصور الخارجي. ويقول عنه النوخة عبدالوهاب عيسى القطامي بأن كتاب النورى هذا هو كتاب إنجليزي بحري

إلى بحوث الاستاذ علي الشاعر من دولة الامارات العربية ومؤلفات الدكتور أنور عبدالعليم الواسعة في هذا المجال. وكذلك مؤلفات الاستاذ: حسن شهاب من اليمن.

وهناك كتاب.. بعنوان «أبناء السندباد» ألفه «ألان فاليارس» وقد قام عام 1939 بمرافقة أحد النواخذة الكويتيين وهو «علي النجدي» إلى الساحل الأفريقي. وقد دون رحلته هذه وضمنها وصفا شائقا عن الحياة أثناء الرحلة البحرية، وطريقة عمل البحارة، وعن الموانئ والركاب والبضائع. كما تحدث أيضا في نهاية الكتاب عن الغوص على اللؤلؤ في الكويت، حيث رافق أحد النواخذة الكويتيين أيضا إلى مغاصات اللؤلؤ.

ومن الكويتيين الذين ألفوا كتباً في أوزان اللؤلؤ:

1- ملاح الكويت الكبير «عيسى

القطامي»

وقد اختصر كتابه هذا من عدة كتب، وصاغه على شكل مذكرات ليسهل التعامل به من قبل المهتمين بتجارة اللؤلؤ.

(17)

2- وهناك كتاب كويتي آخر في أوزان اللؤلؤ ألفه «عبد اللطيف بن عبدالرزاق آل عبدالرزاق» وقد طبع في بومباي عام 1329 هـ 1911..

بالإضافة إلى بعض المؤلفات الخليجية في هذا المجال أيضا منها:

1- كتاب من تأليف: سلطان بن محمد

المناعي من البحرين. وكتاباه يقع في 340 صفحة وقد طبع في بومباي عام 1304 هـ 1866.

2- وكتاب آخر في نفس الموضوع، من تأليف علوي الموسوي البحراني، ويقع في 448 صفحة من الحجم الصغير.

وقد طبع في بومباي عام 1325 هـ

1907. (18)

قال: «هو كتاب جليل لا يستغني عنه من يزيد تعاطي تجارة اللؤلؤ، لاسيما في الخليج، وفيه اصطلاحات أهل الفن في هذا العصر، وما يحرص عليه التاجر واللغوي والغريب لفهم رحلتي الغواصين، وقد ذكر عدد السفن التي ترصد لهذه الغاية، وسمى البلاد التي ترجع إليها. وقد طبع في مطبعة الترقى في بومباي. (15)

كما ذكر مصنف آخر اسمه «مجاري الهداية» من تأليف راشد بن فاضل آل بن علي وقد تحدث فيه مؤلفه عن مجاري البحر للغواصين في الخليج العربي، وعن الغوص في عسير في البحر الأحمر، والغوص في جزيرة سيلان، وعن الغوص في دبي وفي جزيرة دما والجزر العربية في الخليج العربي، تجاه أبوظبي، كما ختم حديثه بالتعريف بالطواشين... (16)

وهناك كتاب صغير آخر يتحدث عن الغوص واللؤلؤ في الكويت ألفه علي الشرقاوي واسمه «الكويت واللؤلؤ» ومن الكتيبات الصغيرة التي تتناول الحديث عن المجالات الملاحية المحدودة كتاب «دليل البحر لهواة الصيد والتنزه» من تأليف: «سقر عبد الوهاب عبدالعزيز القطامي» وهو من النواخذة الكويتيين المعاصرين. وكتاب هذا عبارة عن دليل موجز لهواة الصيد والتنزه في مياه الكويت. وهناك عدد من المؤلفات الحديثة التي تتناول الحديث عن التجارة والملاحة في الخليج العربي قديما وحديثا.

ومن هذه المؤلفات «كتاب التجارة والملاحة في الخليج العربي في العصر العباسي» لسليمان العسكري. وكتاب.. تاريخ علم الفلك في العراق وعلاقته بالاقطار الإسلامية والعربية في العهود التالية للاستاذ عباس العزاوي.. بالإضافة

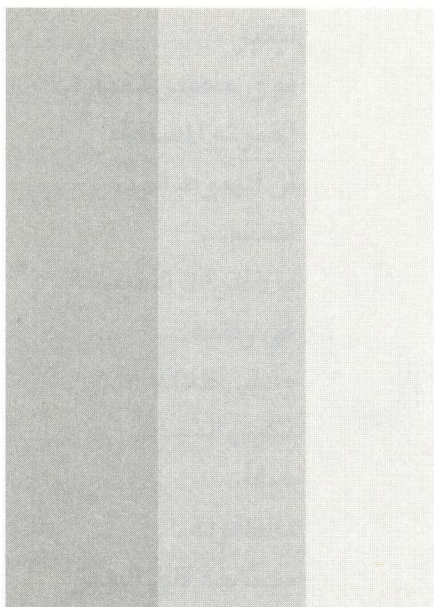
● ومن الكتب التي ظهرت حديثاً كتاب: دليل للملاحة التقليدية في الكويت، أصدره مركز البحوث والدراسات الكويتية عام 1996. عيسى عبدالله العثمان. وهو عبارة عن المختار في مجاري البحار تأليف النوخدة

## الهوامش

- (1) د. سعاد ماهر - البحرية في مصر الاسلامية ص 241 - 242
- (2) المصدر السابق ص 247
- (3) أول عربي مسلم يعمل اسطرلاباً في الاسلام.
- (4) د. سعاد ماهر - البحرية في مصر الاسلامية ص 267
- (5) ذكر الاستاذ - تشانغ زون يان - استاذ التاريخ بجامعة بكين في بحث له بأن رحلة، أبي عبيدة عبدالله بن القاسم. وهو من تجار عمان وملاحيه في القرن الثامن الميلادي، إلى الصين ربما تكون اقدم وأكبر سجل موجود من جانب العرب. وهذه الرحلة تسبق سجل رحلة التاجر سليمان إلى الصين بقرن واحد «الاتصالات الودية بين الصين وعمان عبر التاريخ - تشانغ يان - اصدار وزارة التراث القومي - عمان ص 8.
- (6) د. أنور عبدالعليم: الملاحة وعلوم البحار عند العرب.
- (7) اشاتمه - جمع اشتيام - وهو رئيس الملاحين في السفينة.
- (8) أحمد بن ماجد - الفوائد في اصول علم البحر والقواعد. ص 14 - 15.
- (9) الملاحظ أن أكثر المصنفات البحرية القديمة، منظومة شعراً على شكل اراجيز - جمع أرجوزة لأنها منظومة على بحر الرجز ليسهل حفظها، حتى على الربان الأمي. بحيث تبقى محفورة بذاكرته، فلا داعي بعد ذلك لمطالعة المرشذات البحرية النظرية دائماً، وخاصة، مع ظروف البحر من حيث التقلبات الجوية.
- (10) وهناك مصنف، ملاحي تركي باسم «تحفة الكبار في أسفار البحار لحاجي خليفة - صاحب كتاب كشف الظنون - كتبه سنة 1066هـ. الا أنه يتناول الكلام فيه عن البحر الابيض المتوسط... والأسطول العثماني.
- (11) كراتشكوفسكي - تاريخ الادب الجغرافي القسم الثاني ص 563
- (12) خالد سالم محمد - جزيرة فيلكا لمحات تاريخية واجتماعية ص 36
- (13) ظهر في هذه الفترة ملاح عربي من ساحل عمان هو «سعيد بن حمد بن ماطر التمامي.. وله كتاب قيم في قواعد علم البحر.. محفوظ في المتحف البريطاني ومنه نسخة مصورة في قسم التراث في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت.
- (14) دليل المختار ص 250
- (15) سيف مرزوق الشمالان - تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي - الجزء الأول ص 189
- (16) المصدر السابق - ص 194
- (17) دليل المختار في علم البحار - عيسى القطامي ص 189
- (18) سيف الشمالان - تاريخ الغوص على اللؤلؤ في الكويت والخليج العربي الجزء الاول ص 292



# حكاية نهر



● شعر: معشوق حمزة



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

كان لي،  
قبل أن أستقلَّ  
شراع الحياة،  
حلمٌ...  
سورته الورودُ،  
على خدِّها،  
قطرة من ندى.  
في ارتباك الهواء،  
تخلَّيتُ عن عرشها،  
وانحدرتُ مليئًا،  
أصافح وجه التراب،  
وأحفرُ في خدِّه  
قبله حرَّة،  
أتجمّعُ فيها،  
وأدعو سواي،

يشاركني..  
في ابتهاج الصلاة!  
هكذا...

دون ظلّ،  
يلفّ الحوار!  
حلمّ..

شدّه رغباً،  
كفّ مَنْ جاءَ  
بعد انتظار.  
هاطلا...

من جبين الرجال  
تاركا نَفْسَ الغيم  
فوق شفاة الجبال  
يتسلقه الآخرون بأحلامهم،  
في المدى.

والمدى حلمّ عاشق،  
يتألّأ...  
حين يقوم النهار!..  
  
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

فارداً للرحيل جناحيه  
يركبُ ما يشتهي  
في اخضرار الجباه!  
حلمّ..

بعد يومين يحبو،  
يتوّج في حذرٍ  
ظلماً الأرض،  
لا ترشف الأرض منه  
سوى الرائحة!..  
أقسمت...

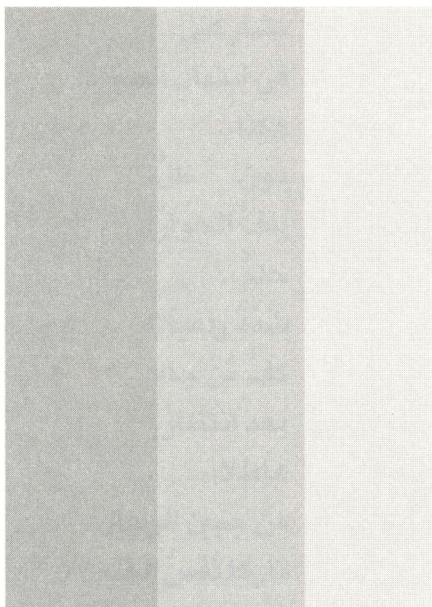
حين لاح لها البارحة،  
أنّ تصلي،

ليكبر  
فوق حصير الغبار!..  
أخبرته المسافة،  
أنَّ الهبوط أليمٌ،  
فتمتم...  
بالأغنيات الحبيسة.  
في رثتيه....  
وأبقى ظلاله...  
ذكرى النجاه.  
عبقاً...  
بالطفولة،  
يجتاحه قلقُ السير  
خلف نداء البلاد.  
هكذا كنتُ....  
قبل اغتيال الخصوبة،  
للقحط.  
قبل انتقالي  
إلى كتب الشعر،  
بين أصابع  
هذي التلال.  
ثمَّ لم أنسَ  
خدَّ الورودِ،  
فها أنذا...  
أستعدُّ لأرسلَ للوردِ،  
فوق حفيف الهواء  
سلامي...  
ليرقد في  
قطرة من ندى  
تستعيدُ حكايتها  
تحت ظلِّ الحوار!





# عُذْرَات



• شعر: فيصل أكرم



ARCHIVE

<http://ArchiveBeta.Sakni.net.com>

(١)  
يا فاتحاً بالرمش جرح محبك الأزلي

أنت كعسجدٍ يغفو على صدر البقع

(٢)

لزفيرك العفويّ إيقاعٌ يرقّ أصنا،

ويمنحنا البراءة..

يارنين البشر، يا خلخال ساكنتي ارتدعْ

(٣)

هذا خريف العمر يا وجعي، ومنتجعي،

وخاتمتي.. وبدئي

كل من يرمي يديه على يدك سيكتفي بالقرب منك،

وكَلِّما انكشف الزمان بوجنتيك يغور عنك، ويحتمي

بالخوف منك

ألم ترَ الطرقات مبهمَةً أمامك منذ صيحات الديوك إلى  
هزيع الكائنات، فهل ستقنع بالرحيل  
أم سوف تبحث عن بديل؟

(٤)

إنِّي لمحتُ غمامةً في وجه مرآتي  
فطيرتُ الفراشة عن شجيراتي  
فأين الماء ياظمآن، أين قوافل الشجعان، أين غياب  
مأساتي؟ وقد لامستُ كفاً لا مباح للمسها، ورأيتُ  
أوقاتي تطيرها الرياح...  
هي كالجراح على الجراح، وكالرحيل مع النواخذ  
للبراح..

هي رحلةٌ في بدئها وقف الطريقُ مع الطريقِ  
وفي أواخرها سينجذبُ الغريقُ إلى الغريقِ  
يغوص في أحواضه  
ليلقم العثرات أنصال الرماح

مارس ٩٧ - الرياض

# قصيدتان

شعر: د. حسن علي محمد



هذا في الليل مدارك  
يا أيتها المتعبة  
تعال  
في آخر نوفمبر  
تطلع من خصرك - في ظل الضوء  
فراشات زرقاء  
تحاصر حلمك  
وجنوني  
تتألف في الصحراء عناصر  
من ضوء وحداء  
وبراريك الأولى تخضر  
بعشب الدهشة



أبحث في قاموسي  
عن إنجازي الطلّي الأول  
في إعياء  
وأسود لأفتتي الصغرى  
بالألوان البرّاقة  
أو أطمسها  
في أول زمن الماء  
\*\*\*

في صبح آخر  
- وصهيلي في الآفاق  
يردّد أغنية البدء...  
أراني قدّامك...  
تتفتح أزهارك  
ويمارزني عطرك...

ويفاجئني رمّانك إذ يخرج  
في كفى لكىء خضراء  
تنفتح على القلب  
أماكن  
ومجالات  
ورؤى  
تتجدّد  
تخصب باللذة  
(هذا النصُّ يغيّر  
ما ألفته العين قديماً..  
في آفاق الشعراء)  
.....

فلماذا يقبع حسنك  
في الطلل الباكي؟  
إيقاعاً  
خاصاً

يتنزي في شريان القلب صباحا.. ومساء  
ومزاج عبيرك يلغو  
ونشيدك يلهو..  
نافورات دمائي...  
تتشكل طقسا  
سيريا ليا  
فوق قطيفتك المنزوعة في الأنحاء؟

\*\*\*

ولماذا يتلاشى دمك  
الطافر في شلال الشعر  
بعيدا

يتوارى وجهك  
في سَهْد الموسيقى  
يرتحل غنائي...  
في نهر الحرمان



عريقا  
لا أعرف كيف أضمدُ أغنيتي  
الأولى

في ديجور الدهشة  
في لغة النصر الأرعن...  
(هل أطلق أقمارك  
في عليين سمائي المرصودة، والأنواء؟)

\*\*\*

تعتزلين تردّدك الليلة  
في إشفاق  
فأجمع بالفرشة بقايا ثوبك  
فوق رخام الجسد الجئة  
فوق النهد...  
وتحت الخصر  
وحول العينين....

وفوق جبين

... كاللؤلؤة يضيء...

فتكشف عن ليل غوايتها الصبوة

وتفكك في الفجر عناصرها

تتحرر

في الصبح

علاماتك....

والأصداء....!

## ٢ . الغائب

... وفي الليل كان يهدد طفل القمر

ويسمع شدو السواقي

إلى إلفها المنتظر

هو الوعد

والسُنبلاتُ /

المطر

هو الماء أينَّها الأرض

كيف إذن

يقطف الموت وردته في السَّحَر

ويسبق وقت التلاقي

بليل

وينوي السَّفر؟

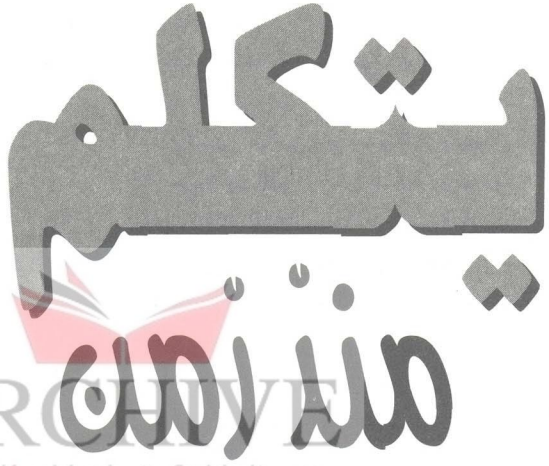


دخلت الغرفة الواسعة  
جدا، كنت متعبة من نفسي  
ومن أشياء أخرى لا أتذكرها،  
ورغم ذلك عندما رأيته جالسا  
على الكنب في الركن تقافزت  
أجنحة كثيرة في عروقي.  
تصلبت بعض أنفاسي  
واستعدت الكثير من نشاطي  
النسائي، كان يبتسم دون  
صوت، وكانت رغباتي في أن  
أقوم بما يريد كبيرة. تنقلني  
كلماته فيما بينها والتي بدأت  
تخرج من فمه الجاف:

- كنت في الطائرة عندما  
لامست عجالاتها أرض المطار،  
وكأني كنت في تلك الجزيرة  
التي أتخيلها دائما، لم تطأ  
أقدام سوى قدمي عندما أراها  
أنسى أنني قد عشت قبل ذلك،  
الماء الذي حولها، أشجارها.  
كل شيء فيها جميل  
واستطيع أن أقول إنها... آه  
تذكرت... لقد قال الدكتور في  
إحدى زيارته لي بعد أن  
سمع حديثي عن الجزيرة:

- إن جزيرتك التي تتحدث  
عنها سوف نعرفها عندما  
نراها!...

قبل أن تهبط الطائرة كدت  
أياس من أنها ستهبط على  
الأرض فقد كانت المسافة  
طويلة، طويلة جدا، واقفة  
أمامه في طرف الغرفة وقد  
أعدت النظر إليه مرة أخرى  
بعد أن سرحت قليلا في  
الغرفة المعتمة وهو مرتكز في  
الركن كعامود متهالك من



• عبدالله التعزي / السعودية

منذ زمن بعيد .... أسمع  
خطوات تأتي  
ولكن ....  
... لا تصل

عبدالله السفر

الخشب، كنت أرغب في أن أعرفه بما أستطيع أن أعمل من أجله، أي شيء مهما كان، لم أرغب في الجلوس والتحدث معه، أريد أن أقوم بخدمته وزادت حيرتي كثيرا عندما لم يطلب مني شيئا. عاد يقلب نظراته فوق صدري المنتصب وكأنني سمعت صوت محركات طائرته تهدأ فتابع ...

- تطلعت حولي ... الجميع يبتسم ببرودة متفائل لم يرق لي كثيرا، فاندفعت أضحك بكهقهة وعيونهم من حولي تستفسر؟ سألتني المرأة التي بجواري مبتسمة.

- ماذا ... أرايت ما حدث؟

....

- لم اهتم بإجابتها فلم يكن لدي شيء ولم أر ما حدث، نظرت إلى السماء عندما تقدمت من باب الطائرة. هناك بعض السحب تزينها، كانت فكرة الصعود إلى السماء لا تزال ترتفع في تفكيري فهرزت رأسي وتمتعت.

- سوف أجد وسيلة أصعد عليها يوما.

كنت أصدق فيه .. أحاول أن أراه، وهو يبتسم بصمت وعيناه تتطلع إلي وإلى الخاتم الذي في يدي ذي الفص الكبير، لقد أهداني إياه أبي منذ زمن وما زلت البسه إلى اليوم، فأنا أتباهى به كلما سنحت لي الفرصة، أفرك يدي أمامه وهو في ركنه غارقا في ابتسامته المحنطة.

- كنا قد انتظنا في طابور طويل يتمدد في ممرات الطائرة، كأفعى ضخمة هلامية، الذي كان خلفي في الطابور شعرته متضايقا فأنا على ما أعتقد أتحرك ببطء بعد أن وصلت إلى باب الطائرة، نسيته وظللت أنظر إلى الهواء الذي أمامي بعمق.

عدت إليه في ركنه الساكن وكأن المكان

أظلم بي أكثر وأحاطتني أشياء مخفية غير مرئية، أحسست وكأنها شياطين تسببت في جرحي ونزفت الدماء من يدي، كان يحدث هذا بهدوء شديد كأنني أعمل في مكان خال، سألته أن يساعدي ويعطيني بعض الشاش حتى أوقف النزيف تمددت يده اليمنى إلي بالشاش فوضعتة على الجرح، وأحسست أنني أيضا قد جرحته في يدي اليسرى ولكنه خدش بسيط لم يخرج منه دم.

أخذت أطمئن نفسي بارتجاف، كان هناك باب مرتفع قليلا على هذا الجدار القاتم الذي أمامي ربما هو الذي تدخل منه الشياطين التي أحس فقط بوجودها. أخذت أدعو الله أن يخلصنا من الشياطين، قرأت المعوذتين ولكن صوتي كان كالأخرس المتبله ولساني كان ثقيلا أكاد ألفظه من فمي رغم أنني كنت أدعو بقوة.

تنحنح وسعل بشدة ثم أخرج قليلا من البلغم في منديله القطني ونظر إلي مشيرا إلى النافذة الخشبية القديمة، أسرعت إليها ودفعتها إلى الخارج، أغلقت عيني أمام ضوء النهار المبهر، كان صوته يصلني من ركنه وأنا أتصارع مع الضوء وبدا كأنه يحكي شيئا جديدا.

- كنت في تلك المدينة أجلس خلف الطاولة الخشبية انتظر عامل المقهى، كانت طاولة مستديرة ومتسخة قليلا، في الركن كان اثنان يتهامسان باهتمام شديد أتعجب منه، مددت رقبتني ببطء وأخذت ارفع السمع علها تصلني بعضا من كلماتهم.

....

لا ... لا المقهى مليء بالرواد وصيحاتهم تتعالى وتغطي على كل الخطوات، وضع عامل المقهى كوب الشاي أمامي وانصرف، وضعت مرفقي على

الآن أشعر أنه بدأ مرحلة من الخرف لن  
استطيع احتمالها مهما بلغت ثروته  
المنتظرة، تابع دون أن يجيب على  
تساؤلي...

- أرى أنه لابد من النزول درجة أخرى،  
فأخذت أنزود بالهواء النقي في هذه  
الدرجة لأنني أعرف أن الهواء على الأرض  
سوف يكون أقل نقاء من الأعلى، أنا لم  
أعرف ذلك من تلقاء نفسي ولكن الدكتور  
قال لي ذلك عندما كنت أحب أن أنام تحت  
السرير...!!

عشر سنوات من الزواج المنفرد  
دفعني إلى الكثير من الحماقات الهاتفية  
والخطوات المرتجفة في الأسواق  
واللقاءات المستترة في المستشفى. تتبع  
الخطوط المرسومة على الستائر إلى أن  
وصلت إلى رأسه الأضلع وشعره المتبقي  
المبيض الناعم فتابع.

- لحظة ملاسمة قدمي للدرجة الخامسة  
وجدت أن الذي خلفي قد بدأ محاولته لكي  
يشعرني أنني بطيء في نزولي... نظرت  
إليه وقلت:

- آسف...

....

لم أرغب في سماع جواب بل نزلت  
ووصلت إلى الدرجة السادسة، لا أحد من  
ركاب الطائرة يهتم بنزول سلم الطائرة  
سواي. إن أهم شيء في الرحلة بالطائرة،  
نقطة الاتصال التي تقصر المسافة بين  
الانسان والأرض، هي هبوطه السلم،  
أشعر أنني قد بدأت الرحلة بالطائرة عندما  
كنت على رأس السلم، الدرجة السابعة  
كانت نهاية النصف الأول من السلم أو  
النصف الأول من الطريق الموصل إلى  
الأرض. الدرجة الثامنة في منتصف  
السلم، في الساعة الثامنة من اليوم الثامن  
من الشهر الثامن سرت رهبة الموت في

الطائرة وأمسكت بكوب الشاي باحثاً عن  
الدفع وأخذت رشفة منه. لمست حرارة  
الشاي تنساب في حنجرتي لتبعث ذلك  
الشعور الدافئ تحت جلدي البارد فأطيل  
النظر إليها بتمعن لا أدرك مصدره،  
استمرت في الشرب والأصوات مستمرة  
في همهمتها إلى أن خرجا وأسندت  
ظهري متعباً...

لم أفهم ماذا يقصد بعد أن تراجعت  
قليلاً أمام ضوء النهار وأنا أظلل عيني  
بمرفقي الأيسر. تطلعت إليه وحاولت أن  
استفسر ولكنه تمسك بكرسيه المتحرك  
وأكمل بصوته الهامس.

- عدت درجات السلم الذي أنا في قمته  
وجدتها خمس عشرة أعدت العدد من  
الأسفل لم ينقص العدد ولم يزد بل ظل  
ثابتاً، والدتي كانت دائماً طليقة الوجه  
عندما أراها، لا أدري أين ذهبت في ذلك  
اليوم ولكنني شعرت بدفع صدرها عندما  
وضعت رأسي عليه، كنت صغيراً لم  
أتجاوز العاشرة، كانت دائماً تبكي عند  
رأسي وأشعر بقطرات الدموع فوق  
رأسي، والذي دائماً كنت أحب أن يكون  
أضلع، لم يكن أحد في البيت يغضبني  
لأنني كنت لا أريد أي شيء فقط أحب أن  
أصعد إلى أعلى السلم الموجود في منزلنا  
الدرج الموصل إلى الطابق الأعلى وأهبط  
دائماً أصعد وأهبط، لم أهتم بجميع  
الألعاب التي كان يحضرها لي أبي بل  
كنت أعطيها لأخوتي، عندما نزلت أول  
درجة سمعت صوت الدكتور يتردد في  
أذني.

- قبل أن تضع قدمك انظر...

هذه هي المرة الثالثة وهو يعيد كلماته  
منذ أن عاد قبل ثلاثة أشهر، اعتدت على  
تصرفاته المعادة فالزوجة يجب أن تصبر  
وتتعود على الزوج هكذا تعلمت، ولكنني



ولكني أمسكت بمن سبقني، وقلت له :

- آسف...!

أجاب بضيق

- لم يحدث شيء

كانت آخر درجة في السلم وبذلك أنهى

الرحلة ... أنهيتها عندما لامست قدمي

الأرض.

- آه

انزعها من حنجرته من بين حباله

الصوتية انطلقت صرخة عالية رماها من

جوفه المقهور في داخلي . مللت من وقوفي

بدون داع فخرجت من الغرفة بسرعة

كبيرة حتى أنني لم أتأكد إن كان موجودا

أم لا ...

المنزل، كان حادثاً أخذ أُمي وأبي وأخي،

عندما رأيت ذلك ضحكت، ضحكت حتى

بكيت، وبكيت حتى ضحكت، لم أعرف أن

الموت بهذه القوة والقسوة، أصبحت بعدها

كالغريق الذي يمسك بالموت كي يعيش، لا

أدري إلى اليوم كيف حدث ذلك، ولكن

عندما سألت أُمي لم يجب سألت كل شيء،

لم أجد الإجابة، بعدما قررت أن أضع

الإجابة بنفسني، سمعت الذي خلفي يقول

- ماذا لو تحركت أسرع ...؟

لم أجب بل نحيث جانبا ... ونزل ...؟

فوجئت بعدد الدرجات المتبقية من

السلم، إنها أربع درجات، وأنا على الدرجة

الحادية عشرة، كيف تم ذلك؟ عندها قفزت

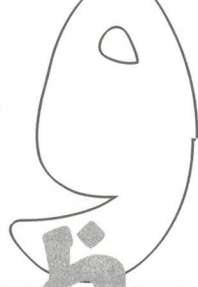
ثلاث درجات دفعة واحدة كدت أن أقع



# ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

# الكائن



# الظل

• جمال محمود

كالتمساح والطائر، كالكائن والظل، كانا متلازمين دائما، للأول الفريسة، وللثاني ما انغرس بين الأسنان من بقايا. عملهما السمسرة في تجارة المواشي في أسواق القرى، أو بلغة الفلاحين كانا مكاسين.

سعد السعود... هو الكائن، زاده الله بسطة في الجسم، وقوة في البدن، اجتاز عدة مشاجرات كسر فيها ثلاثة أذرع، وساقين، وعاهة مستديمة بالرأس لبائع قال رأسي وألف سيف لن أبيع، وبعد أن كان في صباه يمسك بذيول الماشية يعدد محاسنها، ثبت الآن قدميه، وفرض سطوته على السوق بأركانه الثمانية بدءا من البقر حتى الغنم مرورا بالخيول والحمير والبغال. جلبابه الأزرق ذو الأكمام الواسعة، وشاله المسدل للخلف فوق كتفه الأيمن، وعمامته البيضاء المبنية من دورين فوق رأسه علامات مميزة له، وعصاه المصنوعة من غصن شجر الرمان الصلب، والمكسوة بقطعة جلدية من ذيل العجل، والمدعمة بمسامير ذات رؤوس مستديرة تضيف له هبة فوق هيئته.

إلا أن رغم كل هذه القوة فرائسه كانت من الضعفاء غالبا، كبار السن أو النساء، يجلس على يمين صاحب البهيمة، بعد أن يكون قد أحكم لف مقرنها حول ساعده، ويجلس ظله علي الديب على يسار الضحية، يلقي بالثمن الذي يريد، فإذا وجد قوة في البائع زاد قليلا، وربما يزيد مرة أخرى حسب الموقف، ولكنه يتوقف عند حد معين، بلا شك هو ثمن بخس، فيمد يده للبائع يطلب المباركة، وهذا يعني أن الأمر قد انتهى، وعندها يقفز الديب، راقصا هاتفا، صلوا على النبي.. صلوا...

في آخر النهار يعودان بعد أن يكون قد منّ على الديب بما قسم، وقبل ذلك يكون قد حمله باللحم وقفص من خضار وفاكهة لتوصيلها لبيته، فالديب هو الوحيد المسموح له بدخول البيت، ورؤية زوجته الجميلة. فقد كان يثق به رغم تلك النظرة التي كان يرمقه بها، والتي كانت تقلقه أحيانا.

\*\*\*

ببردتها التي تفوح منها عطانة السنين، جلست ممسكة بمقرن عجلتها الصغيرة، ترى كل السوق بشق صغير أمام العين ولا يراها أحد، بجانبها جلس ولدها الصبي ممسكا بعصا من صفصاف، جلبابه على اللحم، ينم عن شدة الفقر، في نفس الوقت يظهر صدرا عريضا قويا مما يعطيه الله أحيانا للفقراء، فيجعلهم مجال حسد الأغنياء الذين يمتلكون المال ولا يمتلكون الصحة، على يمينها جلس سعد السعود، ونهر الديب الصبي فهب واقفا وجلس مكانه، وعلى عادته أراد سعد أن يمسك بالمقرن قبل أن ينهى البيعة، ولكن المرأة استمسكت، وأظهرت شكيمة ولم تفرط، ومن خلف غطاء وجهها قالت له - اشترى.. فاغتاظ وازداد غيا، وجذب المقرن من يدها بقوة، إلا أنه لم يفلت من يدها بل انكفأت هي على وجهها في روث العجلة وهي تدمدم في نبرة تذيب الحجر: - مال يتامى يا وليدي.

وصرخ الصبي مذعورا.. أمي يا بن... ولم يكن يدري من يكون سعد، فهو على رأسه بعصاه غير وجل.. مكررا ذلك عدة مرات، والناس في ذهول، والديب يرمق صاحبه بنفس النظرة التي كانت تقلقه، متظاهرا بالدفاع عنه.

\*\*\*

<http://ArchiveBeta.Sakhril.com>

ضربات الصبي عاري الصدر أجهزت على سعد، والمشاجرات دائما يحرسها الشيطان مثلما هو مكتوب في كتبنا، فإذا سقط قتيل هبط الشيطان فلعق أول دفعة من دمه الحار المثلث بالضغينة، ومن ثم كتب على سعد أن يبعث شبعا بعد الليلة الثالثة عند مغيب القمر على حافة الفجر، حين جلس القرفصاء أمام باب القبر، يئن أنينا خافتا، تلقته أذن الديب، حينما كان يمر من هناك يسترق السمع، وفي الليلة التالية زادت جرأته فنبتت له عين واحدة في مفرق الرأس يتطاير منها الشرر، وفي الليلة التالية وكان القمر قد اختفى تماما خرج إلى الشارع فطارده الكلاب، وكل ليلة على ذلك الحال حتى وصل إلى بيته وجلس امامه يحرسه.

وذات مرة قال من رآه وهو الديب أيضا، أنه رأى سربا من الأرنب تجري خلف بعضها، ثم تحول السرب إلى شراع قارب ضخم مالبث أن تحول إلى كائن له رأس إنسان وجسد حمار يحمل حزم «البرسيم» فيلقبها أمام مواشيه، ويراقبها من بعيد ولا يلبث أن يختفي، وحينها يكون الفجر قد انبلج.

وعلى هذا الحال ظل سعد يرعى بيته، ويحمي صفاره، وحديثا للناس لا ينتهي، منبهرون به غالبا، يساورهم الشك لمما، إلا أنهم راضون عما يفعل، فهم فخورون

بالرجال من هذا النوع، خصوصا الذين يتحدثون الموت ويعودون للحياة في ألف شكل.

ومادام فعل ذاك، فلماذا لا يفعل هذا، هكذا كانوا يقتلون نسبة الشك الضئيلة هذه وما دام يفعل كل هذه الأفاعيل، فلماذا لا يهب زوجته حملا قد يصبح ولدا أو بنتا، هذا الحمل الذي أكدت نبأه وشم العجرية التي ابتاعت منها أرملته أساور زجاجية سوداء في وسطها خط أزرق، وعقد الخرزات الزرقاء الذي تحدّ به الأرامل على أزواجهن، وحكت لها كيف كان يأتي سعد كل ليلة جمعة من الجمع الطاهرة فتتيم أولادها، وتستحم وتتطر وتطلق بخورا يعبق الغرفة برائحة كان يحبها ثم تفرد شعرها المضمخ بالحناء طويلا طويلا، حتى إذا اتكأت غطى جانب السرير، وإذا وقفت انسدل خلفها تجره كما لو أنها تجر ليلا بلا نجوم، فإذا جاء سعد عرج عليه من أسفل إلى أعلى، تارة كقمر مضىء، وتارة لكائن لا إنس هو ولا جنى، وتارة كوهج يسري في الأعضاء فينملها ويصنع نغزا كنغز الألم، لذيذا، فتسبل الأهداب في نشوة تكاد تكون سرمدية، ثم لا يلبث سعد أن يدور حول الجسد كريح خماسيني ويعلو به في دوامة كالتي نقول عنها أنها «فساء العفريت» فيأخذها إلى عالم الخفاء، فيريها العجائب التي تستوجب الكتمان وعدم البوح، وهذا ما جعلها تصمت مليا وتجيب قليلا وفي إشارات مبهمّة، حتى وضعت حملها، وأنجبت ابنا اسمه «ابن النار» أشاح بوجهة عن علي الديب عندما أراد أن يضمن وهو في مهده متوسدا خرقا من أثواب أبيه في غربال كبير، وربما أشار له بأصبعه أن أخرج، وربما يكون هو الذي أوحى لوالده أن يمنع الديب من دخول البيت، فأثار ريبته وأعاد إلى ذاكرته تلك النظرة التي كان يرمقه بها في حياته الأرضية، وملاؤه رغبة في أن يعرف ماذا يقول الناس في مجالسهم عما حدث، فحول نفسه إلى كلب أسود يدور على المجالس يسترق السمع ولا يشك فيه أحد، وذهل وأسقط في يده، عندما سمعهم يهمهمون بقرب زواج علي من أرملته، فقل ظهوره، ولم يعد يظهر إلا في الأيام الثلاث التي تسبق ظهور الهلال، فيجلس بعيدا يرقب الديب وهو خارج من بيته، وفي هذه المرة هم أن يلومه وينهره على فعله، فتكوم على نفسه في هيئة كوم من اللحم النيء، ثم أخذ يتدحرج أمامه، وصرخ في وجهه:

- أكنت تجرأ على ما فعلت لو كنت أنا في حياة البشر. وجمد الديب في مكانه مرتعد الساقين، يرمقه بنفس النظرة، ورغم ذلك تشجع وبأصابعه المرتعشة أطلق عليه عيارا من مسدس كان في جيبه، وطفق يعدو، إلا أنه لم يستطع فقد تحولت الأرض تحته إلى رخاوة الاسفنج، وأحس أن قدميه تفوصان في كوم اللحم المبتل، فخارت قواه وانكفأ على وجهه، وفي الصباح وجدوه مشلول الساقين، ينبض فيه عرق من حياة، واهنا ضعيفا، يهذي بكلام غير مفهوم، وبجواره وجدوا فردة لله مركوبه قديمة تفوص في دم متخثر، حينها قال العارفون إن العيار الناري أمات سعدا الموته الثانية، وأصابه باللعة الأبدية ومن ثم فلن تقوم له قائمة في الدنيا والآخرة، أو الليل أو النهار.



# الحصان

# المسيح

## ARCHIVE

• عزيز نسين  
<http://ArchiWeb.org.eg/sakhril.com>

### ترجمة فاروق مصطفى من المجموعة القصصية «كيف ينقلب كرسي»

الخيول المسيية. «لو كانت هناك حرية رأي، لكنتم مجبرين على احترام رأيي، إني أتاثر لكم». فالسياسيون الذين عرفتهم منذ دخولنا عصر تعدد الأحزاب عام 1945، يمكنني تقسيمهم إلى فئتين: أشباه الحصان العادي، وأشباه الحصان المسيي، «لا أقول، إنما أتمنى أن تقع بين أيدى السياسيين...».

لحسن حظ بلدنا، أو لسوء طالعها، إنها تعيش الآن عهداً من أهم عهود التاريخ التركي. ألا وهو عهد ديمقراطية تعدد الأحزاب. «بداية جافة كالطلاسم، أو هكذا تكون القصص؟». نعم فإن القصة المسماة «الحصان المسيي» تبدأ هكذا بمقدمة جافة ومملة جداً، وذلك لإيمان كاتب القصة بوجود أوجه كبيرة بين أغلب سياسيينا وبين

وإذا كان ما يقال صحيحا، فإننا ومنذ عام 1972 استبدلنا الألوان فصارت قواتنا زرقاء، وصارت قوات العدو حمراء».

هذا ولم نسمع بانتصار الزرق في أي بيان عملي، لأن الأزرق عدو.. ولو كان الأمر بيدي لجعلت العدو أخضر.. «هل أعجبتكم الفكرة؟ إنها إيديولوجية، فهمتموها طبعاً..

نعم، الأزرق عدو، ووظيفة العدو أن يهزم. إن حساب السوق يطابق الصندوق فقط في حرب الأحمر والزرق هذه... «يا سيد، لقد أطلت علينا. فإذا كنت ستفهمنا، هات وأفهمنا هذا الحصان المسيس!».

على رأسي، فلأفهمكم. كنت في القوات الحمراء. وقد وزعوا علينا جميعاً أشرطة، أحد طرفيها أحمر، وطرفها الآخر أزرق. فقمنا بإحاطة قبعاتنا بهذه الأشرطة، وثبتناها بالدبابيس ولكوننا من القوات الحمراء، كان اللون الأحمر هو الظاهر من أشرطةنا المحيطة بقبعاتنا.

عينوني مراسلاً خيالا لقائد القوات الحمراء. وهي مهمة تمنها الجميع، ولم ينالوها. ففي الوقت الذي سيحمل فيه رفاقي البنادق والمعدات الحربية على أكتافهم، ويقومون بواجباتهم على الأقدام، فيثبتون ويقفزون ويهاجمون وينسحبون، سأكون أنا على ظهر حصان... لكني أدركت أن الأمر ليس كذلك أبداً، عندما امتطيت صهوة حصان مسيس. لا أن تقفز وتثبت، بل أن تصير طيراً وتطير في الفضاء، أو أن تصبح سمكة تسبح في الماء لأسهل بكثير من أن تركب حصاناً مسيساً..

خرجنا خارج المدينة، وقطعنا شوطاً في هضبة «الحرية الأبدية» فوصلنا إلى الأراضي الجرداء المنبسطة أمامنا. «إيضاح ضروري: كانت تلك الأراضي

وكما تعلمون فإن هذا الحيوان العريق المسمى بالحصان، والذي كان أول رفيق للإنسان يسير بحسب رغبة فارسه. لكن الخيول المسيسة ليس كذلك. فالحصان المسيس يجري إذا جرى الحصان الذي أمامه، ويقف إذا توقف. ثم إن هذه الخيول المسيسة لا تنتقي الحصان الذي ستقتفي أثر حوافره، إنما يكفي أن يسير أمامها أي حصان، أشقر، بني، أصهب، أشهب، أزرق، أسود، مهما كان لونه، وسواء كان بغرة بيضاء، أو بقوائم بيضاء، كذلك لو كان حصاناً مسكيناً لجر عربة الحليب، أو كان حصاناً عربياً أصيلاً. ليكن أمامه حصان، وكيفما كان هذا الحصان..

لننزل مبدئياً عن كتف السياسيين، إذا شئتم، ولنمسك بزمام الحصان المسيس. عندما دخلنا المدرسة الحربية، وبعد درس أو درسين في ركوب الخيل، وبعد بضعة تدريبات عملية، صرنا في عداد الذين يعرفون «حاشاكم-ركوب الخيل». وكنا آخر دفعة من طلاب مدرسة استانبول «الحربية».

وفي أحد الأيام قالوا إننا سننفذ «بياناً عملياً» فقسّمونا إلى فئتين. وصارت إحدى هاتين الفئتين «القوات الحمراء»، وصارت الأخرى «القوات الزرقاء». ولم أستطع في يوم من الأيام فهم سر حرب القوات الحمراء والزرقاء هذه... لأنه مهما حصل، فإن القوات الزرقاء كانت تهزم لا محالة، في نهاية كل بيان عملي. مع أن اللون الأزرق لون جميل. لكم أسف لهزيمة الزرقاء.. «هذا المقطع أكثر مقاطع القصة شاعرية، فأرجو ألا تمروا به مروراً سريعاً».

«هذه إضافة للطبعة الثانية. ففي المناورات والبيانات العملية القديمة، كنا نصير نحن حمراً، ويصير العدو أزرق..

كان يقذفني باتقان وفن. بحيث وثبت عن رقبته، فارتفعت مؤخرتي فوق ظهره، ووجدت نفسي على السرج ثانية. نعم إنني أعتلي السرج، لكنني لم استطع الثبات فوقه بأي شكل. فالحصان ما زال يقذف بي، فيقعدي فوق ظهره تارة، ويقذف بي فيرميني فوق رقبته أخرى. مرة للأمام، ومرة للخلف إلى اليمين، ومرة إلى اليسار.... لعل أفضل حل هو السقوط والتخلص من هذا المأزق، لكن القائد سيبقى بدون مراسل حينئذ. ومن المعيب أن أصرخ وأستغيث.. تشبثت بالرسن، والتصقت بمقدمة السرج. هكذا إلى أن أفلت الرسن من يدي... واخ!... تعلق بلبدة الحصان بإحدى يدي، وانحنيت بجسمي منبطحا فوقه... فوصلنا لحظتها أمام إحدى الفصائل المتمركزة. سأكون موضع سخرية الرفاق إن سقطت عن الحصان هنا، وسيظنون يهزؤون بي إلى أن أحال إلى التقاعد... فرحت أتوسل إلى الحصان.

- أقبل عيني... يا صغيري... تمهل ولك، يا عديم الوجدان... هش، هش... ما يضرك لو تمهلت؟... وعندما لم يرأف الحصان الظالم بي، رحت أتوسل إلى الله:

- الله! يا إلهي لا تخرجني أمام كل الرفاق!...

لم تعد أمامي وسيلة أخرى سوى التضرع إلى الله، فالزمأف أفلت من يدي. والحصان بلا ذرة رحمة، فما العمل؟... لا يمكن للذين لا يركبون الخيل فهم وتصور مدى معاناتي هذه فأنا لم استطع بشكل من الأشكال تثبيت مؤخرتي على السرج. فالحصان لم يقعدني لحظة مكان الفارس... بل كان يقذف بي من طرف لآخر، مثل كيس تب. مع ذلك كان حيوانا

قديمأ أراض جرداء مسكونة بالشياطين أكثر من الأنس». اتخذت القوات الزرقاء والحمراء مواقعها. وكنت خلف قائد القوات الحمراء، وقد امتطى كل منا حصانه، ولم تحدث أي حادثة حتى وصولنا إلى هناك. وكنت أظن أنني أنا الذي أقود الحصان الذي أمتطيه يسير مقتفيا أثر حصان المقدم. أولا يحدث هذا في الحياة العملية؟ حين تسير الأمور على هوانا، نظن أننا نحن الذين نسيرها هكذا. فنسعد سعادة الإنسان المغفل... أما إذا سارت الأمور بعكس ما نريد، فإن الحقيقة المرة تضعفنا فنصحو من غفلتنا. «انتباه: هذه فلسفة القصة، وهي مكسبنا منها. فهل أعجبتكم؟».

كان المقدم قائد القوات الحمراء خيالا مشهورا، حائزا لميداليات وكؤوس ذهبية عديدة، في سباقات الخيل التي أحبها كثيرا، والتي تجري في مختلف بلدان أوروبا. أضف إلى ذلك أنه رجل صارم للغاية.. أي أنه مقدم من شعار قبعته وحتى مهمازي كعبي حذائه. حتى أن من يراه، ولو بلباس البحر، على شاطئ يعج بألاف السابحين والمتعرضين لأشعة الشمس يقول:

- هوذا مقدم!...

كنا واقفين. وإذ بحصاني يقفز فجأة. فوقعت من فوق السرج على رقبته الحصان. تشبثت فورا بأذني الحيوان. ماذا حدث لهذا الحيوان؟ فأنا لم أشد الرسن ولم أقصر اللجام، ولم أهمز بطنه. أنا لم أفعل شيئا ولكن، المقدم الذي أمامي همز بطن حصانه فعدا مسرعا، وعندها هل يمكن أن يقف حصاني المسيس؟... يا إلهي يجب أن أكون يقظا... فالحصان ما زال يقذف بي إلى أعلى. ولحسن الحظ أنه

بالزمام سهل. لكني لم استطع تثبيت  
مؤخرتي على السرج.

فمن كثرة ما هزني الحصان ورجني،  
أخرج أحشائي وجوفي خارجا. متلاً،  
انتهيت. وعندما أوقف المقدم حصانه أمام  
فصيلة أخرى، تسمر حصاني فجأة في  
مكانه أيضاً. وذهبت كل محاولاتي عبثاً،  
إذ لم استطع الاحتفاظ بنفسني فوق ظهر  
الحصان. بل طرت في الهواء ثم جلست  
على الأرض. ومن الخطأ وصف  
وضعتي تلك بالجلوس، لأن الإنسان لا  
يجلس على رأسه. فمقعد الإنسان ليس  
رأسه بل مكان آخر. ولأنني لم أفلت الزمام  
من يدي تظاهرت بأنني ألقيت بنفسني  
أرضاً، فقفزت وامتطيت صهوة  
الحصان...

- إلهي الكبير لا تخجلني! -

قائد المقدم حصانه. فراح يעדو على  
القوائم الأربعة هذه المرة. كنا نطير.  
والحقيقة أن أريخ عدو للفارس المبتدئ  
الغرم مثلي، هو العدو السريع على أربع  
قوائم. فلا اهتزاز فيه ولا ارتجاج. وما أن  
وصلنا أمام فصيلة الاحتياط حتى أوقف  
المقدم حصانه. و طرت أنا مرة أخرى، لكن  
طيران هذه المرة كان أشبه بطيران السيد  
المسيح... من يحب الله لا يمسك بي. طرت  
وحلقت ثم حطت تماماً... أتدرون أين؟  
خلف ظهر المقدم المنتصب أمامي على  
حصانه... لا يمكن أن يوجد على ظهر  
الكون سوء طالع أشد من هذا. فهذا نحن  
الآن اثنان على ظهر حصان المقدم: المقدم  
ومراسله... حتى في خضم المصائب على  
الإنسان أن يجد لنفسه تسلياً عنها. لقد  
وقعت خلف المقدم، فماذا لو كنت وقعت  
أمامه...

استدار المقدم إلي برأسه وصاح:

- ما هذا؟ -

ذا وجدان إذ لم يرمني أرضاً. ففي اللحظة  
التي أوشك فيها على الانزلاق والوقوع،  
كان يقفز فجأة قفزة تقذفني فتجلسني  
على السرج.

لكن المصيبة الكبرى وقعت عندما  
أوقف المقدم حصانه. فما أن توقف  
حصانه، حتى دفع حصاني المسيس  
قائمتيه الأماميتين إلى الأمام، وتوقف  
فجأة في مكانه، متسمرًا كخازوق. لم أعد  
لحظتها متمالكا توازن جسمي، فطرت من  
ظهر الحصان في الهواء. كما يطير البطل  
الرياضي في الهواء رويدا في الأفلام  
الرياضية، هكذا... طرت أنا أيضا من فوق  
رقبة الحصان، ووقعت أسفل مؤخرة  
حصان المقدم الواقف أمامي. «ستظنون  
الآن أنني أبلغ فيما أرويهِ وأصفه لكم. لكن  
الأمر ليس كذلك والله... اسألوا رفاقي إن  
لم تصدقوني. فقد كنت وقتها عضواً في  
فرقة الاهرامات في المدرسة، وكنت أقفز  
فأصعد إلى قمة الهرم الذي يشكله الرفاق  
من خمسة طوابق. وهناك كنت أنتصب  
كعمود، وأخلع قميصي وأرفعه كعلم. هل  
راقمك هذا؟»

كان أول ما فعلته أنني نظرت متلفتاً  
حولي، لأتأكد فيما إذا رأى أحد سقطني  
هذه. لم يرنني أحد، إنهم لا يضحكون...  
قفزت عن الأرض، والتصقت بزمام  
حصاني، ورحت أداعبه وأتجنب إليه،  
وأتوسل إليه:

أوه يا روعي أنا... على مهلك، ما  
يضرك؟...

ثم قفزت وامتطيت صهوته. تكلم المقدم  
مع قائد الفصيلة، ثم ساق حصانه.  
وعندما يجري حصان المقدم إياك أن  
تمسك حصاني... فقد انفلت هو الآخر  
كالسهم. هذه المرة تشبثت بالزمام بحيث  
لا يفلت من يدي ولو انقطعت. الامسك



وثبت على الأرض.

س سيدي...

وتأتأت بكلمات. ولحسن الحظ أن  
المقدم لم يزد على ذلك.

قفزت على حصاني. وأعطاني المقدم  
أمرًا كلفني بإبلاغه إلى الفصيلة الخامسة.  
علي الآن التوجه بحصاني إلى حيث  
تتمركز الفصيلة الخامسة. لكزته، لم  
يتحرك. همزته، لم يتحرك فما لم يمش  
حصان المقدم الذي أمامه، فإن حصاني  
المسييس لن يخطو خطوة. ولما ساق المقدم  
حصانه باتجاه آخر، سار حصاني خلفه  
يتبعه. فصاح بي المقدم محتداً:

- ماذا أمرتك.

- لم أنبس بكلمة.

- ألم أمرك بالذهاب إلى الفصيلة  
الخامسة و...؟

أيضا لم أنبس بكلمة.

- لماذا أنت واقف؟

أنا الواقف، الحصان هو الواقف. ولكن  
كيف يمكن إفهام المقدم؟  
احتد المقدم وصاح:

- اغرب عني، اغرب عني!... لا أريد  
مراسلا مثلك، هيا انقلع!...

لا أدري كيف أنقلع... فحصاني يسير  
سييرا حثيثا إثر حصان المقدم. بذلت كل  
قوتي وأنا أشد الزمام لأغير وجهته، لكن  
الحصان ابن الحصان لم يعبأ بي.

- اذهب يا بني، اذهب عني... اذهب يا...  
أمصيبة أنت؟... ولك انقلع!...

- سيدي... الحصان لا يذهب... أنا  
سأذهب لكن... الحصان... هذا الحصان.

انفجرت أسارير المقدم العبوس، وأدار  
وجهه كي يخفي ضحكه. وقال:

- انزل عن الحصان!

وفيما كنت أهم بالنزول، ظهر أمامنا  
خيالان يعدوان بسرعة باتجاهنا. فهل

يقف حصاني وقد رأى هذين الحصانين؟  
لمع لمعانا وهو يجري مسرعا خلفهما. أي  
مصيبة، وأي بلية هذه؟... صار كل همي  
الآن عدم الوقوع عن الحصان، فقد كنا  
نطير طيرانا بحيث لو وقعت لتمزقت قطعاً  
قطعاً... نعم وقعت أخيراً و... وهذه المرة  
سحلت سحلا بسبب تعلق ساقي اليسرى  
بالركاب. كدت أموت. لولا توقف  
الحصانين. فما أن توقفا حتى توقف  
حصاني المسييس أيضا. وهكذا نجوت من  
الموت سحلا. تمزق الطرف الأيسر من  
بطنالي من فوق الركبة حتى الأسفل، فيما  
كانت الدماء تسيل غزيرة من ركبتي  
اليسرى.

ترجل الضابطان عن حصانيهما  
وأعطياهما للسائس، فيما قفزت على  
صهوة حصاني الذي راح يمشي بتؤدة  
مهذل الأذنين. مررتي تكاد تنفجر خوفا  
من ظهور حصان يجري عن اليمين أو عن  
اليسار... لأن حصاني سيقبطني أثره.  
وفعلا هذا ما حدث. فقد جرى حصاني  
المسييس ذلك اليوم خلف كل حصان  
شاهده يجري أمامه. وأنا على ظهره يعدو  
بي في ساحة التدريب رائحا غاديا، من  
هنا إلى هناك، ومن هناك إلى هنا على غير  
هدى. وبشكل ما وجدت نفسي في منطقة  
القوات الزرقاء المعادية. فقلبت فورا  
الشريط المحيط بقبعتي على وجهه الآخر،  
مظهرا اللون الأزرق، وهكذا تخلصت من  
الوقوع في الأسر.

مرة أخرى فإن حصاني الذي راح  
يعدو مسرعا كالريح خلف حصان آخر،  
كاد يتركني مشنوقا على أغصان شجرة.  
أطاحت الأغصان بالقبعة عن رأسي،  
وصفعتني على وجهي، فصرت الآن بلا  
قبعة، وبوجه مليء بالخدوش.  
أخيرا. وفيما كان حصاني يطير على

قوائمه الأربعة، اصطدم بحصان طائر مثله. فلمعت البروق في عيني، وفقدت وعيي للحظات. وعندما أفقت من غيبوتي كنت أيضا فوق حصان، لكنه كان حصانا أبيض... واضح أننا وبشكل ما تبادلنا أخصنتنا أثناء الصدام. فقد طرت من أثر الصدمة من فوق حصاني وحطت على الحصان الآخر. أما الذي صدمني وأما حصاني فلم أعرف عنهما شيئا. كان الحصان الأبيض الذي تحتي. سهل القيادة، إذ قدرت على سوقه إلى حيث أريد. «هذا يعني أنه ليس حصانا مسيسا...».

أضعت وجهتي، فرحت أمشي على غير هدى. وقد اختفت كاسية ساقِي اليمنى. فتوغلت في منطقة إحدى الوحدات. وإذ بنقيب يناديني: - تعال إلى هنا!

ترجلت عن الحصان، وأديت التحية العسكرية. ولكن بلا قبعة على رأسي، وبلا كاسية لساقِي اليمنى، وبلا أحرام. بحيث سحل البنطال عن خصري، وقد تمزق عند الركبة اليسرى وتلطح بالدم... والدم يسيل من خدوش وجهي. فصاح بي النقيب:

- ما هذا؟ ماذا جرى لك؟

ماذا أقول؟ فالرفاق جميعا خلف النقيب... ولكي تدرکوا موقفِي الحرج، يجب أن تعرفوا أن أملي في تلك الفترة من عمري، وهدفي الوحيد كان أن أصبح لواء، لواء...

- سيدي، لقد وقعت في أراضي العدو، وكادوا أن يأسروني. وأثناء فراري منهم حصل لي ما تراه...

- ما هو عملك؟

- إنني مراسل. وقد أتيتكم بأوامر المقدم.

أبلغت أوامر المقدم. ولكن أتدرون لمن؟ للقوات الزرقاء. فأنا من القوات الحمراء، ولشدة ارتباكي أبلغت أوامر قائد القوات الحمراء للقوات الزرقاء.

وبعد هذا الالتباس اختلطت الأمور، والوحدات، والأوامر ببعضها. ولكن النتيجة كانت كالعادة انتصار القوات الحمراء، أي انتصارنا نحن.

فهمتم الآن ولا شك سبب تشبيهي بعض سياسيينا بالخيول المسيسة. لأن هؤلاء لا يستطيعون مطلقا السير والتقدم من تلقاء أنفسهم، بل لا بد أن يكون أمامهم سياسي آخر يمشون في ركابه...

لإصدار الصحف لمن لا يملك فهمها ووعيا بدور الصحافة في توجيه الناس وحماية حقوقهم ومصالحهم الحياتية من بعضهم البعض، وإنما أعطيت لمن يبحث عن دور طبقي واجتماعي واقتصادي دون الاكتراث بأمن الآخرين وحقوقهم في حياتهم المفروض على الدولة تأمينها بكل حرية. إن الصحافة مسؤولية ضخمة على عاتق من يسير في دربها، وليست وجهة اجتماعية. لقد تولى مسؤولية الصحافة الكويتية والإشراف عليها من لا يعرف قيمة الكلمة ولا يعرف معانيها ولا حتى كتابتها. لقد ابتعد كبار الأدباء والشعراء وأهل الثقافة وحملة القلم في الكويت عن المساهمة في الكتابة الصحافية لأنهم أدركوا أن من يتولى شؤون الصحافة والإشراف عليها لا يعون حتى مهمتها ودورها الخطير في المجتمع الكويتي، ودورها في توجيه الرأي العام وضبط إيقاع تبادل الأفكار والآراء ومناقشة كل وجهات النظر وفصح كل النوايا الخبيثة والوصول إلى تلك الرؤوس الملأى بالحق الذي تريد إدارة المجتمع الكويتي حسب هواها ومصالحها. لقد احترمت الحكومة الكويتية حرية الصحافة وقدمت لها الدعم المادي والأدبي والمعنوي، فمتى يعرف أصحاب الصحف قيمة الحرية التي اعطتها لهم الحكومة بلا مقابل إلا خدمة الشعب الكويتي وقضاياهم ومعالجة شؤون مجتمعه بكل صدق وحب دون الركض وراء مصالحهم الشخصية.

الصحافة بكل تاريخها هي قراءة يومية للأحداث، والاطلاع على ما يجري في هذا العالم المترامي الأطراف. والصحافة هي علم وثقافة والتزام بحماية المجتمع من أية ظواهر غير طبيعية لا تلائم السلوك الاجتماعي الإنساني المتفق والمتعارف عليه. وإذا كان البعض يسعى إلى تأسيس صحيفة أو مجلة لحماية وضعه الاقتصادي والاجتماعي، أو لنشر توجه أو معتقد سياسي أو فكر محدد، فهذا لا يعني ضرورة الضغط على المجتمع الكويتي بكل هذا الأسلوب القاسي. إن الصحافة هي ضمير المجتمع الناطقة باسمه، والمرآة الحقيقية لما يشكله المجتمع من قيم ومفاهيم تؤكد وجوده وعلاقة أفراد الإنسانية السامية، فلا يجب أن تكون الصحافة العامل الرئيسي في تخريب مجتمعه لمصلحة أصحابها ومؤسسيها ونحن نعرف بكل ثقة أن أصحابها ومؤسسيها ليسوا أهل صحافة ولا كتابة ولا ثقافة وليس لهم علاقة بها إلا من خلال رأس المال الذي يملكونه لتوظيفه لمصالحهم الخاصة. لقد أعطيت التراخيص

# الصحافة

# الكويتية

• هاشم السبتي



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

قصيدة فنجان القهوة بين الشعراء

شاهين وميثال وثفيق وفوزي المخلوف

• عيسى فتوح



قرأت في عدد مجلة «البيان» رقم 323 يونيو 1997 مقالا بعنوان «شجرة آل المعلوف» للأديب الكويتي الكبير عبدالرزاق البصير جاء فيه: «ظفرت بجلسة من جلسات تلك الأسرة الطيبة، فرأيت أن أتحف قرائي بما تم في تلك الجلسة، من أطايب الثمار الأدبية، على أن هذه المقتطفات وردت في مجلس ضم بعض الأصدقاء المتأدبين، وقد ألححت في سؤال بعضهم عن المصدر الذي وردت فيه جلسة تلك الأسرة المتميزة، فلم أظفر بطائل، ولعل بعض القراء يعرف الكتاب الذي وردت فيه هذه الجلسة، أما جلسة تلك الأسرة فإنها كانت تدور حول سقوط فنجان قهوة من يد فوزية المعلوف، فافترت الثغور بالضحك الهامس عندما أعلنت فوزية أنها ستمنح ساعة ذهبية لمن يفوز بشعر ينظم ارتجالا عن هذه الحادثة».

وتلبية لرغبة أديبنا الكبير في معرفة حقيقة هذه المطارحة الشعرية الطريفة، والمصدر الذي وردت فيه، قمت إلى أحد رفوف مكتبتي الذي ضم طائفة كبيرة من المراجع والمصادر عن أدب المهجر، فعثرت على هذه المطارحة المشهورة في كتاب «الشعر العربي في المهجر الأميركي» لوديع أمين ديب الصادر عن دار ريحاني في بيروت عام 1955 صفحة 118 نقلا عن مجلة «الشرق» التي كان يصدرها موسى كريم في البرازيل. السنة الرابعة - العدد الرابع - الصفحة الثالثة.

كما عثرت عليها أيضا في كتاب «أدب المهجر» للصديق المرحوم عيسى الناعوري، منشورات دار المعارف بمصر - الطبعة الثانية 1967 - صفحة 344، دون أن يذكر المصدر الذي نقل عنه.

وبما أن الأديب عبدالرزاق البصير

اعتمد في روايتها على الذاكرة، فقد تعذر عليه إيرادها كما جرت في الحقيقة والواقع، وقد جعل اسم المضيفة فوزية المعلوف (1).

في حين هي إيزابيل عبود زوجة جورج المعلوف، شقيق شاهين وميشال. يقول الأستاذ وديع ديب نقلا عن مجلة «الشرق» المذكورة: «في اجتماع عائلي جرى في منزل الوجيه جورج المعلوف سقط فنجان قهوة من يد عقيلته السيدة إيزابيل عبود المعلوف، ولما كان المجلس يضم كلا من الشعراء المتفوقين: شاهين المعلوف، وميشال المعلوف، وشفيق المعلوف، وفوزي المعلوف، فقد أثار شيطان الشعر تلك القرائح الفياضة، فأنشد شاهين:

ثمل الفنجان لما لامست  
شفتاه شفتيها واستعر  
فتلاظت من لظاه يدها  
وهو لوديري بما يجني اعتذر  
وضوعته عند ذا من كفها  
يتلوى قلعا أنى استقر  
فارتضى من وجده مستعظفا  
قدميها وهو يبكي فانكسر

وقال ميشال:

عاش يهواها ولكن  
في هواها يتكتم  
كلما أدنته منها  
قبل الثغر وتمتم  
دأبه التقبيل لا ينفك  
حتى يتحطم

وقال شفيق:

إن هوى الفنجان لا تعجب وقد  
طفر الحزن على مبسمها  
كل جزء طار من فنجانها  
هو ذكرى قبلة من فمها

قنصل، ورشيد أيوب، وعقل الجر،  
وعبد اللطيف الخشن، ويوسف صارمي،  
ونيفن سابا وغيرهم، وأختم هذه الكلمة  
بالطرفة التي دارت بين توفيق ضعون  
مؤلف كتاب «ذكرى الهجرة» ونعمة  
قازان مؤلف ديوان «معلقة الأرزن»:

زار توفيق ضعون صديقه الشاعر  
نعمة قازان - وهو صاحب مصنع  
مشهور للأحذية في البرازيل - فظفر منه  
توفيق بحذاء جديد، ومع الحذاء بيتان  
من الشعر هما:

لقد أهديت توفيقاً حذاء  
فقال الحاسدون: وما عليه؟!  
أما قال الفتى العربي يوماً  
شبيه الشيء منجذب إليه؟!  
فرد عليه توفيق ضعون بالبيتين  
التاليين:

لو كان يهدي إلى الإنسان قيمته  
كنت أسألك الدنيا وما فيها  
لكني تقبلت هذا الفعل معتقداً  
أن الهدايا على مقدار مهديها

فنظر فوزي إلى الفنجان فاذا هو لم  
ينكسر فقال معارضاً:  
ما هو الفنجان مختاراً ولو  
خيروه لم يفارق شفتيها  
هي ألقته وذاحظ الذي  
يعتدي يوماً بتقبيل عليها  
لا ولا حطمه اليأس منها  
هو يبكي شاكياً منها إليها  
والذي أبقاه حياً سالماً  
أمل العودة يوماً ليديها  
وتألفت لجنة في الحال من ثلاثة أدباء،  
الحكم على أفضلية الأبيات، وعينت  
السيدة ايزابيل جائزة، هي ساعة ذهبية  
يحرزها المجيد منهم، فحكمت اللجنة  
لفوزي ففاز بها، وإذ ذاك ارتجل ميشال  
المعلوف هذين البيتين (2).

يا ساعة ما أنت أول ساعة  
ضيعتها من ذكريات حياتي  
مادمت ضيعت السنين فما أنا  
بمحاسب دهرى على الساعات  
وأحيل القارئ إلى الفصل العاشر  
من كتاب «أدب المهجر» للناقد فوزي الذي  
خصصه للطرائف والمطارحات في شعر  
المهجر، ليطلع على طائفة ممتعة من هذه  
الطرائف والملح والفكاهات والنوادر التي  
غص بها ديوان أسعد رستم، ودار  
بعضها بين الشاعر القروي والياس  
فرحات، وبين حسني غراب ونصر  
سمعان، وبين توفيق ضعون ونعمة  
قازان.

وفي كتاب «أدبنا وأدباؤنا في المهجر  
الأميركية» لجورج صيدح، وكتاب  
«الناطقون بالضاد في أميركا الجنوبية»،  
للبدوي المثلث (يعقوب العودات) الكثير  
من هذه الطرائف والمداعبات الشعرية  
التي عرف بها عدد من شعراء المهجر  
أمثال: جورج صيدح، والياس وزكي

(1) الشقيقان شاهين وميشال هما  
خالا كل من شفيق وفوزي  
عيسى اسكندر المعلوف.  
وكان ميشال أول رئيس  
للجمعية الأندلسية التي  
تأسست في البرازيل سنة  
1933م.

(2) لم يرد هذان البيتان في رواية  
البصير.

لله محبوبة الله نص إبداعى متميز ليس  
من باب القضية التي يتمحور حولها  
والمتمثلة في اغتصاب الكينونة الإنسانية  
واستلاب الهوية الفردية، وهي قضية  
غالباً ما تتعرض لها مختلف أشكال  
التعبير، ولكن تميز نص لله محبوبة الله  
للكاتبة العالمية لله توني موريسون الله يكمن  
في تركيبة المتخيل.

ومن هنا واكب الارهاق زمن القراءة،  
ذلك أن القارئ لا يحضر في النص ذاتاً  
متلقية فقط، أو مجرد مكون تشكيلي  
للعالم الفني لهذه الرواية، كما نلاحظ من  
خلال استفحال ضمير المخاطب من قبل  
الساردة حين تحاول أن توجه الخطاب  
بالأساس إلى القارئ لإدماجه في عالم  
الحكي. لا شك أن مختلف هذه الأشكال  
حاضرة على مستوى علاقة القارئ  
بالنص أو علاقة النص بقارئه، غير أن  
الارهاق يأتي من طبيعة تركيبة هذا  
المتخيل الذي نجح - إبداعياً - في إدماج  
القارئ من خلال جعله يعيش نفس زمن  
الأزمة، ويعرف إيقاع المعاناة ويلمس  
المخاض في كل تجلياته.

من هنا فإن رواية لله محبوبة الله  
للكاتبة لله توني موريسون تقترح  
مقاربات عديدة واختيارات كثيرة نتيجة  
شكل تركيبة الخطاب.  
لله محبوبة الله اذن:

حكاية عميقة بعمق الشجرة المحفورة  
وشما على ظهر الله سيث الله حكاية تتوغل  
في كينونة الذات من خلال تعيين الشروخ  
المستمرة إيقاعاً حزيناً ينهب الأمان  
والسلام.

لله محبوبة الله:

كلما تجذر الجوع إلى إحساسا  
وجوديا، والعطش شعوراً حياتياً،  
والكينونة رغبة قصوى في إرادة امتلاك

# احتفال الذات في متخيل محبوبة

للكاتبة

"توني"

موريسون"

زهور كرام/ المغرب



المكان والزمن والذات، كلما امتلأ النص حكاية وارتوى القارئ حكياً.

هكذا، نشعر حين ننتهي من قراءة نص محبوبية احتوتنا الحكاية حين صرنا جزء منها، لأنها ببساطة حكاية إنسانية الإنسان في فضاء العتبة.. زمن الأزيمة... أزيمة الوجود والاختيار في أن نكون كما نريد.

تقول الرواية: «أن تصل إلى مكان بوسعك فيه أن تحب أي شيء تختاره - ألا تحتاج إلى إذن للرغبة - حسنا إذن، تلك كانت الحرية» (ص 283).

بين الماضي المحكي والواقع الحالي علاقة تواصلية يتداخل فيها المادي بالغبي، والتاريخي بالعجائبي والذاتي بالموضوعي تلتحم هذه الخطابات على شكل تراكب حكائي يبلور تعددية لغوية وصوتية وأسلوبية تعزف إيقاعاً موسيقياً موحداً في نغمته لأنه يشخص ملحمة جنس الزوج في تصادمهم مع منطق العبودية والعنصرية.

إن ما يميز رواية لله محبوبية لله ليس نوعية الأحداث أو طبيعة القصة المروية ولكن الرواية تحتفل بمخيلها من خلال صيغة حكيه وكيفية تشخيصه وطريقة إيصاله إلى القارئ. الخطاب إذن، هو الذي يشد زمن التأمل في هذه الرواية المفتوحة على مقاربات عديدة بتعدد إمكانياتها السردية وصورها البلاغية المكثفة وعمق شخصياتها وفضاءاتها.

من هنا، فإن الرواية تحرر القارئ من أحادية المنظور وتطرح أمامه اختيارات عديدة لكي يبحث عن منطلق الانصهار في إيقاع الرواية.

عندما ننتهي من قراءة محبوبية ينغرس أثر صدى في ذاكرتنا.. يصبح موطن

النغمة التي تخلص النص من المؤلف على مستوى الجنس الروائي، أو على مستوى محكي لله محبوبية لله حين تصبح هذه النغمة التي توحد أصوات الزوج خرقاً للمنطق السائد المعتاد في اغتصاب إنسانية الإنسان، تتمثل هذه النغمة في عامل هيمنة أو تكرار بعض الوحدات التعبيرية والتي أصبحت لازمة بها يتم تعيين الشخصية والخطاب وبتكرارها جعلت النص يخضع لترتيلة واحدة تتنوع في تعابيرها ولكنها تشتبك في صدى بوحها

كما تجعلنا القراءة نعي الزمن الروائي وهو يمثل لمنطق الخرف.

إذن لنص لله محبوبية لله اختيارات عديدة، تختار مقاربتنا محاورة الرواية عبر هذين العنصرين:

أولاً: اللازمة بين التكرار والتوظيف الدلالي.

نعني باللازمة مجمل الوحدات التعبيرية المتنوعة المتكررة التي تتخلل الحكاية الكبرى مثل (البيت رقم 124)،

وتخترق المقاطع الكلامية للمتكلمين نذكر على سبيل المثال:

- غلبة التبغ (بول د)

- ماء ساخن (محبوبة)

إن تكرار اللازمة باستعمالها حسب المتكلمين ترديدات الكورال في معزوفة موسيقية يرجع صداها فراغ المكان، إنها تمنح للخطاب إيقاعاً يتأرجح بين الهبوط والصعود، نغمة تتوزع على النص لتمنحه إيقاعه الخاص فعلى الرغم من حياة الشتات والعبور والهروب، وعلى الرغم من التصدع والتشظي والتمزق وتنوع أشكال التعذيب والاغتصاب والاحتراق، فإن نغمة واحدة توحد هذا الشتات الذي تبلغ قمة انصهاره في ملحمة التناوب على



الضحك والرقص والبكاء في مشهد المكان الخالي.

إن لهذه التعبيرات، توظيفات دلالية منها أنها حين تكرر فإنها تشد الانتباه من جديد، وتجعل عين القراءة منصبة على هذه التعبيرات، فالوحدة المتكررة التي تخترق الخطاب اللغوي للمتكلمة سيث / الأم لله الطفلة الله التي كانت تحبو سلفاً إلى جانب ما يمنحه تردادها من نغمة حزينة تعوض البكاء الصريح عن الطفلة القتيلة، فإن هذه الوحدة اللغوية تحيل على أن زمن القتل جاء والطفلة كانت قد بدأت تشد الحركة كانت تحبو... تخطو والزمن الذي اغتصب لبن الأم اغتصب أيضاً الحركة. إن التأكيد على هذه اللازمة على امتداد الرواية فيه استشراف للمستقبل من خلال التأكيد على أن الذي حدث في الماضي هو ممتد في الحاضر باتجاه المستقبل، وبذلك فإن إلزام القراءة على التركيز على هذه الوحدة التعبيرية من خلال ترديدها لازمة يدخل الله الطفلة التي كانت تحبو سلفاً في الحكاية ضد النسيان... ضد الموت كما أنها تحمل - ضمناً - عنصر تحريك الخطاب الروائي ككل من خلال تحويله إلى حالتين متناقضتين: الحالة الأولى: بحلول الطفلة التي كانت تحبو سلفاً حين عادت في هيئة الله محبوبة الله تحول البيت رقم 124 (لازمة الحكاية الكبرى) من فضاء عدواني بفعل مطاردة الشبح له، وتآكله غموضاً واغتراباً ووحشية لانغلاقه في مستوى علائقي ضيق (سيث / دنفر) بعد موت الجدة، إلى فضاء حميمي ينشد الألفة والدفع بدخول محبوبة، وأصبح البيت رقم 124 ذا قيمة تخشى سيث و دنفر اختفائها من جديد.

تشكل إذن، محبوبة في مستوى الحالة

الأولى بدخولها إلا الحكي شخصية عنصر تحويل الإيقاع السردى للرواية وأيضاً لمنظورها العام. أما الحالة الثانية تشمل بداية اشتغال محبوبة ضمن تحرك مطاراد لضمير الأم - سيث ومحاسبتها على جريمتها - القتل وتعذيبها من خلال بحثها عن مبررات تعلل الجريمة حتى يهدأ الضمير من الارتجاف ومحبوبة من الزحف عن نبش الحفرة الماضي. لله الطفلة الله التي كانت تحبو سلفاً تحرك الحكي وتقيم التحولات فيختل التوازن المؤلف وينتج عنه إيقاع جديد تتراجع من خلاله سيث الأم التي سيقعدها المرض والبطالة بسبب الانشغال بالطفلة العائدة. تفقد الأم موقعها في المكان / البيت وفي الحكي أيضاً، ويفرض هذا التحول على دنفر الأخت بأن تلتحق بموقعها / العمل (المنظور)، إذ تتمكن من الحصول على العمل وتصوغ منظورها، تنتقل من مجرد متلقية لحكاية الإرث المشترك لجنس الزوج سواء من المتبع النابض باستمرار (الجدة) أو خلال الأم إلى صالحية، تعبر دنفر عن صوت جيل الأحفاد الذي تشرب حكياً من بداية الحكاية الكبرى، وهى الآن (دنفر) تعيد ما سمعته بطريقتها الخاصة ومن خلال وجهة نظرها عبر تفسير ما جرى وأحدث شجرة مغروسة في ظهر الأم، حين رغب الله بول الله أن يمنحها رأيه وهو يشهد خروجها من فضاء البيت رقم 124 إلى العالم الخارجي قالت: «لا، لدي رأيي الخاص (ص444)، مع ذلك فهي حين تنتج خطابها الحكائي في محاولة تزويد محبوبة - الأخت بمعلومات عن الأم والأب والجدة والإرث الماضي، فإن خطابها يمتلئ بأقوال الآخرين خاصة الجدة مثل: «قالت إنها كان لها يدان جيد كان، قالت إن الفتاة البيضاء كان لها ذراعان

ولكنه دعامة الصور ولاحقا حامل لهذه الصور، إنه يؤسس التأمّلات التي تتعمق. بهذا التدرج لصور الماء وعلاقتها بمحبوبة، يمنح التوظيف الدلالي للمشهد المائي بعد الفكرة:

محبوبة - طفل - شبح - صورة مائية - فكرة.

ولهذا، استحوذت محبوبة - الفكرة على النص إما تذكرنا استحضاريا أو صوتا غرائبيا أو ملاحظة الضمير وفوق هذا إنها عامل كسر المألوف الذي تعودته جنس الزوج وحقت الزمن الخاص للذات في علاقتها بانتمائها الحقيقي وإرثها الإنساني.

١١ الزمن: حالة المد والجزر

كلما تقدم الزمن الحالي إلى الأمام كلما تراجع خطوتين إلى الوراء، كلما عاد من جديد إلى الأمام وفق لازمة الحكي العام «البيت رقم 124» كلما تراجع مرة أخرى إلى الوراء، إنه زمن يعيش حالة المد والجزر، مع تكرار الزمن الحاضر الصريح «الآن» بملازمة مستمرة لإشارة مكانية بعيدة هناك، إحالة على الماضي الحاضر في الزمن الحالي «كان هناك زمن تتفحص فيه بدقة الحقوق كل صباح وكل مساء بحثا عن زبائن» (ص 85).

المد والجزر حالتان ملازمتان للحكي، تشدان القارئ إلى الأمام والوراء في نفس الوقت، وفي هذا العامل خاصة مع الزمن، من أجل فهم الزمن الراهن ينبغي العودة إلى الوراء لمعاينة مكوناته وأسبابه، ما يحدث الآن يفسر هناك إن المتخيل هنا يروض الزمن لكي يخضع لإيقاعه الخاص، الحكاية تفعل في الزمن، تخلق زمنها الخاص. فإن كان زمن الأحداث هو زمن اغتصاب الكينونة الإنسانية واستلاب الهوية الفردية، فإن

نحيلتان ولكن كان لها يدان جيدتان، قالت إنها رأت هذا في الحال. قالت إن شعرها كان يكفي خمسة رؤوس» (ص 146).

وفي هذا انتصار لجيل الأجداد (الجدّة نموذجاً) لتمكنه من ضحذ الماضي في ذاكرة الأحفاء لأن الشجرة ماتزال تنمو على ظهر سيبث، إنه ربط للماضي الحاضر من خلال تدفق حيوي لا يلتزم الرتبة الأحادية.

علبة التبغ: لازمة تتردد باستمرار في خطاب الله بول الله وتوظيف هذه اللازمة ضمن السياق الكلامي للمتكلم يحيل على الماضي الذي يحمله معه أينما حل وارتجل يفعل هذا الماضي في تجربته النفسية الآنية، قد يثير لديه الإزعاج «راح يتساءل الآن وقد أزعجته محتويات علبة تبغ» أو يتشبث به ويحافظ عليه «قال بول وهو يدس تبغه ثانية في جيب صدرية».

تشتغل هذه اللازمة داخل كلام الله بول الله كلما استحضر الماضي أو كلما تجسد الماضي سلوكا في راهنته، إنها علامة أخرى من علامات ربط الماضي بالحاضر عبر تدفقه الحيوي.

وتستمر لازمة الرواية لله البيت رقم 124 الله باعتبارها فضاء للحكي تتخلل المقاطع الاستحضارية للأمكنة السابقة لله سويت هوم لله بالخصوص، وتحضر لله محبوبة لله ومعها إيقاعها الخاص عبر ترديد وحدة ماء ساخن. إن عودة محبوبة تتم في ارتباطها بالماء الموازي للعطش «نامت أربعة أيام تستيقظ خلالها طلبا للماء» أو ملأت محبوبة بطنها ماء من الدلو»

إن المشهد المائي في هذه الوضعية الغرائبية لم يعد حسب باشلار فقط مجموعة من الصور المعروضة في تأمل وفي متابعة أحلام اليقظة المتكسرة الآنية،

زمن يؤسّطر الواقع ليكشف في ذات الوقت عن عنف غرابته وتعقيده .

هكذا، يطرح متخيل توني موريسون زمنا خاصا يمتلك فيه جنس الزنوج وكل من خضع لاستلاب وجوده إمكانية الرغبة والحب والهوية .

إن استرجاع الذات يبدأ من الوعي بها حبا وإحساسا حكمة تعزفها الرواية وتلقنها الجدة الحكيمة إلى قومها «وياقومي هم لا يحبون أيديكم، هم يستخدمونها، يربطونها، يوثقونها، يقطعونها ويتركونها خاوية . أحبوا أيديكم! أحبوا ارفعوها وقبلوها المسوا الآخرين بها (.....)، عليكم أنتم أن تحبوها، أنتم! ولا، هم لا يحبون أفواههم» (164).

الزمن الحكائي الذي تمتلكه الشخصيات المضطهدة يخرق رتابة زمن الأحداث، ويحقق الزمن الخاص بجنس الزنوج باعتباره انتهاء وتاريخا وهوية وموسيقى تصاعدية، إنه زمن الامتلاك والتوجد الذي تم التعبير عنه بصورة الظل البلاغية «وفي الطريق إلى البيت، على الرغم من أن ظلال الأشخاص الثلاثة كانت تسبقهم الآن، فقد كانت لاتزال متشابكة» (101) إن حالتي المد والجزر للزمن الروائي تقحم القارئ في تجربة المخاض، والمعاناة.. إنه زمن لاهث يجري، يخرق الفضاءات والأزمنة، يقتحم العوالم الذاتية للشخصيات يوظف الأسطوري والعجائبي، الروحي والمادي،



# ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrith.com>

## «الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث»

### الابتعاد عن الاطلاق والأحكام القطعية الجاهزة

● عصام مفلح

أهمية الصورة تنبع من كونها واحدة من أهم الدلائل التي تدل على خصوصية الشاعر وتميزه وفرادته وعمق موهبته. من هنا تتجلى أهمية الكتاب الذي ألفته الدكتورة بشرى موسى صالح: «الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث»، والذي سنعرض أهم محاوره وفصوله في مقالتنا هذه.

في بداية مقدمتها: أكدت الكاتبة بأن بعض مناهج النقد الأدبي الحديث لم تستطع أن تتوغل إلى جوهر النص الشعري وتحلل ماهيته وقيمه، صحيح أن بعضها: كالمناهج التاريخية- الاجتماعية والمنهج النفسي قد ساهم بإضاءة بعض مستويات النص، إلا أن هذه الإضاءة ظلت قاصرة ولم تستطع أن تبلور وعياً نقدياً شمولياً قادراً على كشف القيمة الفنية والجمالية للنص الشعري. ثم أكدت الدكتورة بشرى صالح موسى على أن نقد الشعر العربي

يعتبر موضوع «الصورة الشعرية» واحداً من أهم المواضيع التي شغلت النقد العربي المعاصر منذ مطلع القرن الحالي وحتى الآن، كما شغلت النقد الأوروبي الغربي لفترة طويلة من الزمن، ويعود هذا الاهتمام الجدي إلى عدة عوامل، أهمها: أن الصورة الشعرية هي من أهم العناصر التي تدخل في تركيب وبنية القصيدة الكلية، بل إن العديد من النقاد المحدثين، وبعض النقاد القدامى، عدها جوهر العملية الشعرية، أو روح العمل الشعري، ومنهم من رأى - وأساطيرهم الرأي في ذلك - بأن دراسة الصورة الشعرية تصلح لكي تكون المدخل الأساسي لدراسة القصيدة الشعرية وكافة العناصر التي تشكلها، وذلك باعتبارها - أي الصورة - تضم كافة هذه العناصر: الواقع، الفكر، الإيقاع، الخيال، اللاوعي، العاطفة، الرمز، اللغة، الأسطورة، بالإضافة إلى ذلك، فإن



دلالية وإيحائية عديدة تختلف من شخص لآخر وذلك حسب قدرته وثقافته والمنهج الذي يتبعه، ومع كل هذه الصعوبة فإن الباحثة تحاول تحديد البعد المباشر للصورة بمفهوم نسبي وتقريبي. فتقول: «إنها التركيبية اللغوية المحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي موح كاشف ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية.. ص 20» هذا من ناحية البعد المباشر، أما البعد أو الأبعاد العميقة الأخرى لها التي لا يحسمها البعد المباشر فهي التي تتأبى تحديدا يضعها في نهج إبداعي مشترك أو عام تتفق فيه مع غيرها.

ثم تطرقت الكاتبة إلى تأثير الدراسات الفنية التي فتح فرويد آفاقها في تحديد مفهوم الصورة، فالصورة طبقا لتحديده: «رمز مصدره اللاشعور» ثم تطور المفهوم عند يونغ، فصارت الصورة «جزءا من الميراث الحضاري للذهن الإنساني». أما من ناحية تأصيل المصطلح، فإن الباحثة تؤكد على أن مفهوم الصورة قد ورد في نقدنا العربي القديم، إلا أنه ينبغي الاحتراز من التطبيق الحرفي للدلالة المعاصرة، أو محاولة مقارنتها بالدلالة القديمة.

ويعتبر الجاحظ أول من قدم نصا حول أهمية الصورة ودورها في بنية النص الشعري، وذلك في معرض تحديده لماهية الشعر: «إنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير... ص 21».

أما قدامة بن جعفر فقد حدد مفهومه «للصورة» بقوله: «... إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في

الحديث حاول منذ «الربع الأول من هذا القرن أن يوطد صلته بالتركيبية الفنية للشعر والنفاز في نسيجه المتفرد على نحو يطل منه على السمات الفنية التي منحت الإبداع شكله الخاص من جانب، والكشف عن المحتوى الفكري المتفاعل بالبناء الفني بمنظومة من الصلات والوشائج التي تحكم الصياغة المتكاملة للتجربة والنسق، من جانب آخر، ثم تضيف الكاتبة: وأدرك قسم كبير من النقاد أن وسيلتهم لتحقيق هذا القرب من الدراسة الفنية المتكاملة هو الصورة الشعرية حيث تبين الملامح المميزة لأسلوب الشاعر.. ص 7».

في الفصل الأول من كتابها: «الصورة مصطلح نقدي» يتضح لنا مدى المرونة العقلية والتفتح الذي تتميز به الكاتبة؛ فهي تبعد عن الإطلاق والأحكام النهائية الجامدة، وتقترب من كل ما هو نسبي وتقريبي لتحديد مفهوم «الصورة» مدركة بأنه مفهوم الشعر ذاته، وهي ترى بأن «كل منهج درس الصورة واعتمد عليها في تحليله العميق، على مفهومها ومنحها بعدا نقديا جديدا، فحملت الصورة ملامح المنهج ومفهومه الخاص، وقد رصد مفهومها عن الغربيين في خمس دلالات هي: اللغوية، والذهنية، والنفسية، والرمزية، والبلاغية، أو الفنية.. ص 7».

لذلك كله تؤكد الكاتبة أن أية محاولة «لإيجاد تحديد نهائي مستقر للصورة غير منطقية، إن لم تكن ضربا من محال ص 19».

وهي تعلل ذلك مستندة إلى أن الصورة نشاط إبداعي يتعلق بالموهبة الفردية، وثانيها أنها - أي الصورة - تثير في الناقد أو المتلقي استجابات وأبعادا

كل صناعة، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور فيها، مثل الخشب للتجار، والفضة للصياغة».

وهو مفهوم يقلل من أهمية الصورة ويقصر دورها على كونها شيئاً ملحقا وتزيينياً، أي أنها لا تتمتع بقيمة عضوية أو بنائية، وذلك على عكس ما جاء عند أكثر النقاد المحدثين الذين رأوا في الصورة كونها التركيبية الفنية - النفسية النابعة من حاجة إبداعية - وجدانية متناغمة يتخذها الشاعر أداة للتعبير الوجداني أو النفسي ومجالاً لإظهار التفرد الفني في الصياغة المبدعة وإضفاء معنى جديد لم تكن تمتلكه القصيدة. وترى الدكتور بشري موسى أن السبب المهم المعلن لابتعاد نقدنا القديم عن هذا النمط من الدراسة الكلية للشعر التي تستند إلى الصورة، وسيلة وأداة، هو «الثنائية الحادة بين الألفاظ والمعاني، التي أدت إلى الفصل الكامل بين شكل العمل الأدبي ومحتواه، وما ترتب على ذلك من النظر إلى الصورة الفنية باعتبارها جانباً من جوانب الصياغة الشكلية الطارئة على معنى سابق عليها.. ص ١١».

ويعتبر مفهوم عبد القادر الجرجاني «للصورة» هو الأدق والأكثر وضوحاً في نقدنا القديم، لأنه لم ينظر إلى الشعر على أنه معنى أضيف إلى مبنى، وإنما نظر إليه معنى ومبنى، (أي وحدة الشكل والمضمون) لا سبق لأحدهما على الآخر، وهما ينتظمان في الصورة. أما مفهوم المصطلح في نقدنا العربي الحديث، فيعتبر أصحاب جماعة «الديوان» هم أول من اهتم بالتنظير النقدي للصورة مصطلحاً وموضوعاً، وقد حرصوا على تغيير المفهوم الذي سار عليه الشعراء

في الصورة الشعرية دافعاً لهم إلى توضيح مذهبهم الجديد، وتحديد الأصول أو المقاييس الفنية للصورة الشعرية الجديدة.

«فوضع شكري فروقا بين التخييل والتوهم، وبين الوصف الآلي والتصوير الفني ورأى أن وصف الأشياء ليس بشعر إذا لم يكن مقرونا بعواطف الإنسان وخواطره وطبيعته إحساساته... ص 33».

ورأى العقاد أن تأكيد البعد النفسي والانتفاء إليه، هدفاً، من التقديم الحسي للمعنى هو سمة للغة العربية والسليقة الشاعرة عند العربي.

وبعد الديوانيين جاء دور «جماعة المهجر» يعتبر ميخائيل نعيمة منظرهم النقدي حيث لخص آراءهم النقدية في كتابه النقدي (الغريال) الذي يبدو بمثابة البيان الشعري لهم، وقد اعتمد أصحاب المهجر على جمال التصوير في الشعر والنثر متوازنين، واشتروا فيها المدى الواسع من حجاب الأفق الإنساني ودقة الإحساس بنواح في الحياة شتى، والجمع بين العاطفة المشبوبة والفكر الموجه الحر، والخيال الخصب كما يقول عيسى الناعوري.

ثم جاء بعد المهجرين جماعة «أبولو» وكانت آراؤهم امتداداً لمن سبقهم من الداعين إلى التجديد ولا سيما جماعة الديوان.

في الفصل الثاني تتناول الدكتورة بشري موسى محور: «مصادر الصورة الشعرية والعوامل المؤثرة في تشكيلها» وقد حددت في دراستها أهم مصدرين لها: الخيال، والواقع: بنوعيه: الحسي، والذهني، ثم أكدت على ضرورة تثبيت أسس للنظرة النقدية العربية لهذه

ولا سيما ما حدده ابن عربي، فالخيال عند المتصوفة سبيل الكشف والفيض ووسيلة إدراك الحقيقة المرتفعة عن عالم الماديات والمنافع.

وفي الفصل الثالث تناولت الدكتورة بشرى موسى أهم عناصر الصورة ووسائل تشكيلها، ورأت بأن اللغة، والعنصر الحسي، والأنواع البلاغية، والرمز والأسطورة هي من أهم عناصر الصورة، وركزت بشكل خاص على أهمية عنصر اللغة: «وتتبوأ اللغة المكانة الأولى بين عناصر الصورة الفنية ووسائل تشكيلها. إذ أن عملية الإبداع الشعري تتمثل على نحو خاص في إبداع اللغة المتميزة بأسلوب ينفرد في نسج العلاقات الفنية الجديدة بين المفردات.. ص 75».

وإذ تطرقت الكاتبة إلى ذكر أهم هذه العناصر، إلا أنها أغفلت عناصر أخرى تلعب دورا بنائيا هاما في تشكيل الصورة ومنها: الإيقاع، واللاوعي، والوعي، وأخيرا الخيال الذي هو مصدر للصورة وبالإضافة إلى ذلك فهو يدخل أيضا كعنصر من عناصرها الداخلية باعتبارها يلعب دورا توليفيا بين عناصرها مما يبعث في الصورة التناقض والتجانس والانسجام.

أما في الفصل الرابع فقد تطرقت الكاتبة إلى موضوع: «أنماط الصورة وأساليب بنائها»، وأكدت على أن دراستها عن الغربيين تأثرت بالمنهج التي اعتمد عليها في تطبيق دلالات المصطلح، ومفهومه، وأهمها المنتج النفسي والرمزي والفني أو البلاغي، وقد قسموها أنماطا كثيرة مستنديا إلى أسس مختلفة تعود إلى عناصرها ومصادرهما أو خصائصهما أو أشكال

القضية من قضايا الصورة، ومن هذه الأسس أن مصادر الصورة وما يرتبط بها من مؤثرات، تتجانس في الصورة وتمتزج امتزاجا جديلا بحيث يصعب ردها إلى مصدر ما من هذه المصادر، والأساس الآخر أن هذه التأثيرات تتجلى في طرائق صياغة الصورة وبراعة الشاعر في انتقاء موضوعه وإضفاء قيمة متفردة عليه وتقديمه على نحو خاص يتحد فيه الشكل بالمضمون ويتآلفان. والأساس الأخير هو أن دراسة مصادر الصورة الشعرية لا تنأى عن أن تكون محاولة لرصد آفاق المخيلة، طبقا لعلاقة الشعراء بالموضوع في الصورة الشعرية، ثم تحدثت عن المذاهب الأدبية الغربية التي أثرت على دراساتها العربية النظرية في مجال الصورة ومصادرهما وأبرز آراء هذه المدارس، من الكلاسيكية، والرومانتيكية، والرمزية، والسريرية، والنفسية، أما نقادنا العرب المعاصرون فقد اهتموا بهذا الموضوع وحددوا أهم مصدرين للصورة، وهما: الخيال والواقع. «وحظي الخيال بالاهتمام الأكبر من بين مصادر الصورة الأخرى عند النقاد المتأثرين بالمذهبين الرومانسي والرمزي خاصة، فقد كان الخيال مصدرا للصورة عند اليونانيين يمتح منه الشاعر صورة فيمتلك القدرة على إبداع العلاقات التي تتصف بسمة الرؤية الشاملة في محاورة العالم وإضفاء الحياة على ماديته حركة وتفاعلا وتجاوزا بإكسابها بعدا فنيا ذاتيا.. ص 53».

وتطرقت الكاتبة إلى اهتمام الفلاسفة والنقاد العرب بملكة «الخيال» ومكانتها لديهم، وهذا نجده في الشعر الصوفي،



نمطها الحسي البصري على نحو خاص حيث قال: «إنك ترى بها الجماد ناطقا والأعجم فصيحاً والأجسام الخرس بيئة، والمعاني الخافية بادية جليلة ص ١١».

أما بالنسبة إلى أنماط الصورة فيما يتعلق بمحور البناء، فهي نوعان: الأول أنماط الصور من حيث علائق بعضها ببعض وأساليب بنائها، والآخر علاقة الصور ببناء القصيدة العفوي. وتعد الصورة المفردة أبسط أنماط الصور البنائية، من حيث اشتمالها على تصوير جزئي محدد يقدم لنا ما نسميه الصور البسيطة أما الصورة المركبة فهي مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة على تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر من صورة بسيطة. وحول الصورة الكلية أكدت الكاتبة بأن دراساتها النقدية المعاصرة عبرت عن الأنماط البنائية للصورة الكلية نفسها «فصارت هذه الأنماط البنائية للقصيدة هي أساليب بناء صورتها الكلية وتركيبها وتفاعلها، وطبقا لهذا تحدت أنماطها وأهمها: البناء الدرامي والقصصي، والبناء المقطعي، والبناء الدائري، والبناء التوقيعي، والبناء اللولبي أو الحلزوني.. ص ١٤».

أما في الفصل الخامس والأخير من الكتاب فقد تطرقت الدكتورة بشرى موسى إلى محور «الصورة والرؤية الشعرية الحديثة»، أكدت فيه على أن نقادنا اتخذوا مواقف حول فهمهم للحدثا الشعرية وسماتها الفنية: بدا الأول معقولا في الأسس التنظيرية التي اشترط توافرها لتحقيق سمة الحدثا الشعرية في القصيدة ودور الصورة فيها، حين رأى أن القصيدة الحديثة هي

بنائها. ولم يكتفوا بتصنيف الصور فقد صنّفوا المخيلة الجمالية، ومنها: الخفي والجذري المتوسع، والغزير، والكثيف والعنيف والتزييني، وما يرتبط بهذه الأنماط من الصور، أي الصور الخفية والجذرية.. الخ.

أما دراسة (سكليتون) فقد قامت على الأشكال البلاغية، وحددت أنماطها تبعا لمادتها بين الحس والتجريد، ومن هذه الأنواع: الصورة البسيطة، والتجريدية، والآنية، والمجردة، والمعقدة. أما نقدنا العربي المعاصر فقد تمحورت دراسة أنماط الصورة لديه حول محورين ذكرتهما الكاتبة: «محور التشكيل ونقصه به دراسة أنواع الصور وضروبها من حيث عناصر تشكيلها ومصادرها، ومحور البناء ونعني به دراسة أنماط الصور طبقا لصلات الصور ببعضها البعض وعلاقتها بالقصيدة وأبنيتها المخالفة ص ١١٥».

وفي محور التشكيل تبرز الصور الحسية والعقلية والصور الرمزية التي ترتد إلى نوعين: الصورة بوصفها رؤية رمزية تستند إلى الإيحاء وتعدد الأبعاد الدلالية وتناى عن الدلالة الحرفية المباشرة والصورة الرمزية والأسطورة وتربط الصورة بمصادرها المستقرة بالاشعور الجمعي والأنماط الشعائرية والأسطورية.

وحددت الكاتبة أهم الصور البلاغية وهي: الإشارية، والتشبيهية، والاستعارية، ويعتبر الجرجاني من أهم النقاد العرب القدامى الذين تطرقوا لهذا الموضوع، حيث لخص مفهوم نقدنا القديم للصورة ودورها في التعبير الشعري، وتجلّى ذلك في دلالتها على التجسيم وتقديم المعنى حرفيا وتوكيد



بمهارة بين كثير من تلك الحالات العاطفية فضلاً عن تعبيرها عن فكرة عامة واحدة هي ذاتها تكون الوحدة العاطفية للقصيدة وتشكل هاتان الخصيستان جوهر معمارية القصيدة الطويلة: «الفكرة التي تنتظم، أو الوحدة التي تضم التنوع ص 165».

بعد ذلك حددت الكاتبة خصائص الصورة الحديثة العامة، وأهمها 1- الجدة والابتكار - 2- التركيز والتكثيف - 3- الحسية الاختزالية - 4- النمو والتكامل أو التماسك والائتلاف.

تنبع أهمية هذا الكتاب من الرؤية الكلية الشمولية للكاتبة، والمرونة الفكرية العالية التي أبدتها في التعامل مع موضوعاته ومحاوره، بالإضافة إلى رؤيتها القائمة على الربط بين التراث والمعاصرة، وتأصيل التراث، فلا انغلاق على التجارب البشرية الأخرى، ولا انفتاح يؤدي إلى طمس هويتنا الثقافية ذات البعد التاريخي العريق. إضافة إلى ذلك فقد بينت الكاتبة أنها مع جوهر الحداثة مع تطور الزمن، لا مع شكلانية الحداثة والسرعات المفتعلة أو المتطرفة التي تنسف الأسس العقلانية والواقعية لحضارتنا والحضارة البشرية بشكل عام.

محاولة إعادة خلق الواقع في الفن ومنح العالم سمة التجانس الكوني، وبخلقها لواقع جمالي جديد، وأن الصورة تعبير عن حس وشعور وموقف، والموقف الثاني - المتطرف - ربط مفهوم الحداثة بالرؤيا، حيث هي تفتتت للعالم الخارجي وتحويله إلى رموز وإشارات تجريدية ورفض المستوى الموضوعي في العلائق الفنية. هذا الموقف شاع عند أنصار مجلة شعر على نحو خاص ومن هؤلاء النقاد. أدونيس، وخالدة سعيد.

وتطرقت الكاتبة في هذا الفصل إلى بنية القصيدة الحديثة: القصيرة أو الغنائية، ومن ثم الطويلة أو الدرامية.

فالقصيدة القصيرة نوعان من البناء: الدائري وهو على شكلين: الدائري المفتوح والدائري المغلق والبناء الحلزوني أو اللولبي.

ومن أهم سمات القصيدة ذات الطابع الغنائي الوجداني كونها تجسم «موقفاً عاطفياً يتحرك أو يتطور في اتجاه واحد مشحون بتوتر نفسي عال يتصاعد نحو الوضوح والكشف العاطفي شيئاً فشيئاً ص 106».

وإذا كانت القصيدة الغنائية تعرف بتجسيمها لموقف عاطفي بسيط فإن القصيدة الطويلة تمتاز بأنها تربط

# مجلة



• نجم الدين سمان

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

## ولادة جزائرية لنادي ومجلة «القصة»

مترجمة أو مقتبسة بتصرف - حسبما كان رائجا آنذاك - أو أبدعها رواد القصة العربية الأوائل، ثم صارت القصة القصيرة شيئا ثابتا في الصحافة العربية خاصة في مصر وسوريا ولبنان خلال الاربعينات، وتبلورت في الخمسينات ليس على الصعيد الفني فحسب وإنما كمرآة للصراع السياسي والاجتماعي الذي شهدته البلدان العربية، ولكن مكان القصة ومكانتها في الصحافة العربية اليومية والاسبوعية أخذ بالانحسار منذ بداية الستينات مع

بصدور عددها الأول عن نادي القصة في منتدى الجاحظية الذي يرأسه الروائي الطاهر وطار، تنضم مجلة «القصة» الجزائرية إلى مثيلاتها في مصر وتونس، فيما تختفي في المشرق العربي مثيلاتها المتخصصة بفن القصة فضاء له مناخاته المتميزة بين الأجناس الأدبية.

ويعيدنا التساؤل حول علاقة القصة بالصحافة العربية، إلى ثلاثينيات هذا القرن، حيث أغلب الجرائد اليومية أو الاسبوعية لا تكاد تخلو من قصة

طغيان المفهوم الإعلامي والإخباري وتطور وسائل الاتصال، فصار حضور القصة في المجالات الثقافية العامة والأدبية المتخصصة أكثر كثافة، وتقلص تماسها المباشر مع الشريحة الأوسع من القراء اليوميين للجرائد التي يتداولها الناس، ليقصر تواصلها المباشر مع النخبة القارئة.. هذا الخروج من الاتصال المباشر واليومي دفع القاصين لإنشاء نوادٍ للقصة وإصدار مجلات خاصة بها، فتم مبكراً إنشاء نادي القصة في مصر وإصدار مجلة خاصة به، ثم صدرت وما تزال مثيلتها في تونس بنفس التسمية.

بينما بقي الشعر متواجداً في الصحافة العربية اليومية وعلى الأخص ما كان منه ملتصقا بالأحداث السياسية أو صدى مباشراً لها، أما الشعر الحديث فقد احتضنته مجلات وخاصة مجلات أخرى، وتخصصت به مجلات على غرار مجلة (شعر) اللبنانية في الستينات.

وقد لعبت عدة عوامل دورها في صدور مثل هذه المجالات المتخصصة في القصة والشعر والمسرح والسينما والفن التشكيلي.. الخ، ومنها تراكم ونضج الأعمال الإبداعية ونهوض الخطاب النقدي واتساع حركة الترجمة من الثقافات الأخرى، إضافة إلى تبلور دور المؤسسات الثقافية الرسمية في المجتمعات العربية وحلولها مكان المحاولات الفردية والجماعية التي أسست للصحف والمجلات منذ مطلع هذا القرن خصوصاً في بلاد الشام ومصر.

وتبدو هذه المبادرات الآن متناثرة، لأن منطق العصر يقتضي وجود

مؤسسات إعلامية ضخمة تستطيع الاستمرار والوصول إلى القراء العرب، وتدعمها عادة الدول أو الأحزاب أو أفراد ميسورون... لذلك يأتي إصدار مجلة «القصة» في الجزائر حدثاً غير اعتيادي، خصوصاً في ظروف الجائز الصعبة، وخصوصاً أنها تصدر كملحق لمجلة «التبيين» المجلة الأدبية لمنتهى الجاهلية الذي يساهم في تأسيسه أواخر الثمانينات المثقفون الجزائريون وعلى رأسهم الروائي المعروف الطاهر وطار.. الذي يتصدر اسمه إحداثيات مجلة القصة كمدير مسؤول، بينما توحى الأسماء المشاركة في التحرير وفي الهيئة الاستشارية بجيل جديد من كتاب القصة ونقادها على الساحة الثقافية الجزائرية، ربما كان من بينهم بعض المخضرمين، لكن ضعف التواصل الثقافي بين بلاد العرب يمنعنا عن يقين المعرفة والتعارف والاتصال.

يحتوي العدد على جملة من الأبواب المتنوعة تأكيداً على ما جاء في كلمة التحرير (من اهتمام المجلة بالنظريات الجديدة لدراسة القصة مع الاهتمام بالقصة العربية والعالمية، لإقامة موازنات ومقارنات تضيء موقعنا. أي موقع القصة الجزائرية). في الدراسات والأبحاث: ترجم عبد الحميد بورايو من الفرنسية مقالة د. جمال الدين بن شيخ، أستاذ الأدب العربي في القرون الوسطى في الجامعات الفرنسية، ومن أبرز كتبه (الشعرية العربية) ودراسة قصة الإسراء والمعراج، واشترك مع المستعرب الفرنسي الشهير أندريه ميكيل في الإشراف على ترجمة حديثه لحكايات ألف ليلة وليلة إلى الفرنسية.. وفي مقالته (حول استراتيجية النص

القصصي) المنشورة في هذا العدد أفرد الناقد لبنيات التلقي ولغائية الحكاية وللحركة النصية في حكاية الوزير نور الدين وأخيه شمس الدين إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، وهي مقالة منشورة في كتابه (ألف ليلة وليلة أو الكلام المحبوس) الصادر بالفرنسية في باريس عام 1988. وضمنت الدراسات بحثاً مترجماً لجوزيف كورتيس أحد أبرز السيميائيين المعاصرين من كتاب صادر له عام 1991 في باريس، ويتناول البحث المترجم (التحليل السيميائي للخطاب... التشاكل والترابط بين التعبير والمضمون)، وقدم جمال بلعربي أحد أعضاء هيئة التحرير تحليلاً للخطاب السردى في قصة (انبعاث) للكاتبة الجزائرية غنية سيد عثمان، بينما ضمت القصة العالمية المترجمة قصصاً لروبرت اسكارين - دي موباسان - تشيخوف - همفواي، وكانت القصص العربية لمحمد الجلاصي - تونس، الطاهر بن جلون - المغرب، مترجمة عن الفرنسية، ولزياد علي - ليبيا، ولحورية البدري، مصر.. مأخوذة عن مجلة (البيان) الكويتية، مجلة رابطة الكتاب الكويتيين، ربما حرصاً من هيئة تحرير المجلة على شمولية وتنوع القصص العربية المختارة لهذا العدد، الذي خلا رغم ذلك من أية قصة من بلدان المشرق العربي، وهو ما نرجو تداركه في الأعداد القادمة بتضافر جهود هيئة التحرير ومبادرات القاصين، ما دام ذلك أحد أهداف مجلة (القصة) كما عبرت عنه هيئة التحرير كتابة في افتتاحية العدد.

أما القصص الجزائرية فكانت محصورة أيضاً بإبداعات المشاركين في

هيئة التحرير، حيث توزعت القصص فضاءات ذهنية ونزوعات تجريبية، خصوصاً في قصتي (البحث عنها صراحة) لجمال بلعربي وقصة أوراق من أيام المسخ) للقاص بشير المفتي، بينما بنى علال سننوفة قصته «حكاية عياش» على تناس مع حكاية شعبية عبر سرد تقليدي يحاول تلمس الراهن الجزائري عبر إحالاته وإحالات الحكاية ذاتها، وجاءت قصة غنية سيد عثمان «خطوات من الضباب» في أربعة مقاطع بلغة مكثفة تلمس فضاء الشعر أكثر مما تلمس فضاء القص، حيث ضم المقطع الرابع وحده تضميناً لخمس أغنيات شعبية جزائرية، ربما هي مواويل فيما لم تتجاوز مساحة القصة كلها صفحتين من صفحات المجلة، غير أنها ترصد معاناة امرأة مع الحب مع مدينة يذبحها العنف، امرأة جزائرية في راهن دموي يستهدف المرأة قبل الرجل في تحقّقها إنساناً وفاعلة. ويبدو أن هذا الموضوع أثّر عند القاصة، فبالعودة إلى دراسة جمال بلعربي عن قصتها (انبعاث) نعرف أن بؤرة السرد تبدأ مع فتاة تخرج ليلاً باحثة عن وسيلة نقل لتذهب إلى حبيبها قبل إعلان حظر التجول في إحدى مدن الجزائر المبتلاة بالعنف الأصولي منذ سنوات.. وقد وصل إلى منتهاه بذبح الأطفال والنساء بالفؤوس والسكاكين. ملف العدد كرس دراسات وأبحاثه لتجربة القاص عمار بلحسن، فكتب سعيد بوطاجين رئيس تحرير المجلة عن تجربته القصصية، وتناول علال سننوفة استراتيجية المحكي في حرائق البحر إحدى مجموعات القاص بلحسن، ودرس قلولي بن ساعد بنية الضد أو البنية



المضادة في قصصه.

تُوحى عناوين الدراسات ومضامينها في الملف وخارجه بظلال المدرسة البنيوية في النقد وتلويناتها اللسانية والسيمائية، وهو أمر يلاحظ طغيانه في بلدان المغرب العربي خصوصا، حيث يلعب التواصل مع الثقافة الفرنسية دورا مركزيا في حركة النقد المغربي وينتفش منذ سنوات في مصر والمشرق العربي كغيره من موجات التأثير بالمدارس المغربية في النقد، ولكن بعد موتها في بلدان المنشأ ودخولها متحف النقد كوجهة نظر أو كتيار من التيارات، وليس كحقيقة مطلقة كما يتحمس لها حاليا بعض النقاد العرب بأصابعهم وبالنواجز! في العدد أيضا، حوار مع القاص الجزائري مصطفى الفاسي وتجربته في القصة وقد توجتها مجموعته الأولى (الأضواء والفئران) الصادرة في الجزائر عام 1988، وعمقتها مجموعته

الأربع الباقيات، بالإضافة إلى اشتغاله في النقد وخاصة كتابه (البطل في القصة التونسية) الصادر عام 1985 في الجزائر.

يختتم الطاهر وطار العدد بالقول غير الفصل، عنوانا لكلمة الختام، معترفا اعتراف المبدعين بأن الشعور بالذنب لإهمال لون مهم جدا هو القصة، كان تحريضا أساسيا على إصدار هذه المجلة، خاصة بعد توقف منتدى الجاحظية عن إقامة مسابقة القصة منذ عام 1990 لأسباب مختلفة.

وبالطبع توجه المجلة نداء للقاصين العرب ولنقاد القصة لتدعيم مساراتها بإبداعاتهم في القصة والدراسات النقدية، وبدورنا.. لا نملك سوى الإعجاب بتلك البادرة البطولية متمثلة بإصدار مجلة للقصة في الوقت الذي يطال فيه رصاص التطرف والتعصب مثقفي بلد المليون شهيد كتابا وصحفيين وعقولا مبدعة.

# واقعة مع

## لوحات سميرة اليعقوب

• فاطمة إمام

كمثل حبة أنبتت سبع سنابل في كل  
سنبله مئة حبة، والله يضاعف لمن يشاء،  
والله واسع عليم» حيث تجسده يد الخير  
لدولة الكويت، وهي تسارع لتأسو الجراح  
وتفك يد العاني، وتمسح دموع المفجوع،  
وتعلم الأمي، وتعالج المريض، وتنشئ  
دور العلم في أرجاء المعمورة من أرض  
الخير حيث يقف الخيرون في شموخ،  
ويضربون جذورهم في ثراهم بثقة،  
يجابهون التصحر، ويخضرون الأرض،  
ويجعلون كل حبة تنبت من أرضهم سبع  
سنابل تميل مع رياح الحاجة حيث كانت،  
وترسل عطاءها لطالبيه مهما تباعدت  
ديارهم، كما تجعل من ظل الكبار ملاذاً  
لطالبي الاسترواح ومحتاجي الإيواء.

وفي لوحتها: «أتيتك يا شط يا قبلي» .  
يتجلى عشقها لثرى وطنها، وافتتانها  
بشاطئها، وهي ترى حصاه وأصدافه

في شهر مايو 1997م، قدمت الجمعية  
الكويتية للفنون التشكيلية معرضاً  
«جماعة الأصالة والإبداع الفني» في صالة  
الكويت للفنون الجميلة وشد انتباهي:  
أن الفنانة سميرة اليعقوب يتنوع  
عطاؤها الواعد بين تجسيد دعوة القرآن  
الكريم إلى الإنفاق في سبيل الله والتعلق  
بثرى الوطن، وتأكيد معنى المواطنة،  
والتغني بدور الأنثى في صنع الحياة.  
أربع لوحات، لكل واحدة منها إحياء  
يثير كوامن النفس، ويطلق عنان الفكر،  
ويسهم بللمسة واعية في دنيا الجمال.  
في لوحتها «ترعرعت قفرة، واخضرت  
جبلاً» استيحاء للمعنى السامي الذي  
يرشد إليه القرآن الكريم في قوله تعالى:  
«مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله

والاقتتران، والنظرة الضاربة في عمق  
المأمول، المؤثرة الأسرة لرفيق الدرب،  
القادرة على سبر الأغوار، وتحليل  
الأشياء إلى عناصرها الأولية مهما دقت،  
الداعية لإثراء النوع في ثقة، فهمت نفسي  
وما حولي «فهاث من لحنك ما يطربني»  
وتعال لنعزف لحن الوجود معا، فلن  
أكون أنا بدونك، ولن تكون أنت بدوني،  
فكلانا وجهان لعملة واحدة هي الإنسان،  
يا أنا.

وهكذا بدت الفنانة الواعدة كلفة سبر  
أغوار النفس البشرية، وتجلية ما يغلفها  
مما يسبب الحيرة، ويرسم علامات  
الاستفهام، وربما كان ذلك بسبب ألفتها  
العزف على أوتار الكلمة المعبرة، والعبارة  
الأسيرة في مجالي التعليم والتعلم، الأمر  
الذي جعل ريشتها تستجيب في طواعية  
للغة الحب في لوحات تتكلم، وألوان بوقع  
الريضة تترنم، ورسوم لحس صادق ذي  
معلم، وفناء في الوطنية أرحب وأعظم.  
فمرحى بنت الكويت لغة وفنا،  
فلكماتك أداننا صاغية، وللوحاتك عيوننا  
متعطشة، وللمسات الجمالية من أناملك  
المرهفة في دنيانا أعز مكان.

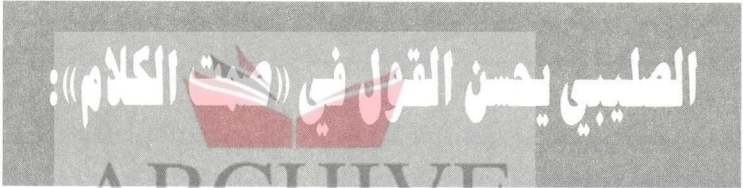
تحتضن بقايا الجذور في حنو حان، وقد  
حليت بألوان غسلتها المياها الراقصة،  
فأحدثت بينها لونا من التوحد الأسر،  
يبهر العين في تعلقه بالأرض، وألفة  
صغيره لكبيره، واحتواء كبيره لصغيره،  
شأن مجتمعا الذي تعشقه، وتعشق فيه  
اتساع قلب الكبار لأحلام الصغار.  
أما لوحاتها «إني أعرف دربي»:

فتبدو مصرة على التعلق بالأرض،  
ومجابهة الحياة والانتقال من ضيقها إلى  
سعتها، ومن أتراحها لأفراحها، ومن  
الكسل إلى النشاط، ومن الأخذ إلى  
العطاء، في خفة ورشاقة، واعتزاز بما  
تملك وإن كان زهيدا، أملا في غد أسعد،  
ومستقبل أرغد، مادامت في جماعتها  
وعلى أرضها وفيها عرق ينبض، فقد  
عرفت دربها، وتعلقت بخليجها، غير  
عابئة بإحن الماضي، ولا محن الغواني.  
لكنها توقظ «الأنوثة الحقّة» المؤثرة في  
الحياة والأحياء، حيث النضج الجسدي  
الفتي القاهر لكل معاند عصي،  
والإنطلاق النفسي الذي يستحث صناع  
الحياة، والضبط الإيقاعي لرتم الوجود،  
ونبضات القلب المعطش للارتواء

يقدم نادي المسرح القومي، على خشبة الحمراء بدمشق العرض المسرحي «صمت الكلام» عن قصة «العنبر رقم 6» لأنطون تشيخوف من إخراج الفنان ماهر الصليبي، وتمثيل: عبدالرحمن أبو القاسم «أندريه»، طلال نصر الدين «إيفان»، علي الشعابي ومهند قطيش - دبل كاست - بدور «مجنون الأوسمة»، بسام ناصر «موسيك»، منصور نصرالله «الفلاح الشره للطعام»، شفيع بدر الدين «الموسيقي المشلول»، ياسين أرناؤوط «ميخائيل أنيريانيتش»، سيف الدين سبيعي «الطبيب خوبوتون»، فائق عرقسوسي «الحارس نيكيتا» ورائفة أحمد «الخادمة داريوشكا». هنا مقارنة.

سبق وأن شاهد جمهور دمشق وبيروت عنبر تشيخوف،

بتوقيع  
المخرج جواد  
الأسدي، منذ  
حوالي عامين  
بعنوان:  
«تقاسيم على



العنبر»، وقبل ذلك كان المخرج غسان الجباعي، قد اشتغل على النص نفسه لمدة ثلاثة أشهر، لكن عرضه لم يشهد النور آنذاك، لأسباب لا مجال لذكرها هنا، والسؤال الذي يتبادر إلى الأذهان: لماذا يقبل المخرجون في سورية على مسرحية هذا النص الأدبي، الذي كتبه تشيخوف قبل قرن من الزمان تقريباً؟؟

لعل روح المعاصرة، التي مازالت تنضج بها قصة تشيخوف هذه هي وراء دوافع هؤلاء المخرجين، في مقارنة، هذا النص التشيخوفي الذي يرتقي إلى مستوى «الكلاسيكيات التراجيدية»، حيث يصف تشخوف من خلاله مجتمعا بكامل تناقضاته، ويجرده فوق مستوى الزمان والمكان، لتبدو خلاصته سوداء فاحمة، مفرقة في عتمتها، رغم ما يتخللها من شعاع أمل بسيط، ينفذ من خلاله أولئك الذين ما يزالون

## «عنبر تشيخوف» على خشبة الحمراء بدمشق



ما يحدث في أخطاء وشرور، ولا تحاول التدخل لإعادة ترتيب الحياة، الكون، الوجود، والمجتمع، لأن الإنسان الذي يحاول ذلك، يجب أولاً أن يتخلى عن لا مبالاته ويكون فاعلاً، وعندما يفعل، يدفع حياته ثمناً لذلك، أو يدخل العنبر، وهنا تكمن صرخة عميقة ذات معنى كبير، إذ، كيف يمكن لنا العيش في مكان تعيس ومدمر؟! كيف يمكن أن نرى بؤس الآخرين ونصمت؟! وكيف يمكن أن نكون أحراراً ونحن نشم رائحة الخيانة؟!!

إن «إيفان» الشاعر المجنون، العبقرى المغموس في وحول المعاناة والقهر منذ طفولته، يعري أندريه، ويدحض أفكاره، ويكشف له لا مبالاته، ويحمله المسؤولية العملية والأخلاقية عن كل ما يجري في محيطه، لكن المسألة هي قضية نظام اجتماعي متكامل، إذ عندما تستيقظ روح أندريه يسقط معهم في جحيم العنبر.

إن فكرة تشيخوف الجريئة في الدعوة إلى الخروج من السلبية، لتكون عناصر إعادة الحياة الجميلة، التي تستحق أن تعاش بشكل أفضل حتى ولو قالوا عنا: مجانين... هذه الدعوة، لا تأتي في إطار الموعظة أو الإملاء، وإنما يمكن استنتاجها من خلال السياق المنطقي للأحداث، وفواعل الشخصيات، وهنا تبرز روح عميقة وديمقراطية تدعو إلى الحوار، وتحترم عقل المتلقي، وتدعوه إلى التفكير والتأمل دون أية افتراضات خارجية مسبقة.

### مقارنة مع تقاسيم الأسدي

أول ما يلفت الانتباه في عرض «الصليبي» بالمقارنة مع عرض جواد الأسدي هو المعالجة «السينوغرافية»

يمجدون جمال الحياة، ويناضلون ضد محاولات اطفائها واحتقارها، وهذا بالضبط ما يمنحه راهنية تلامس أرواحنا، وتنكأ جراحنا، نحن الذين نشهد تحولات إنسانية كبرى، ونحن نعيش على مشارف قرن جديد، كما تشيخوف الذي ودع قرننا، واستقبل آخر بكل تحولاته.

في كهف العنبر، الذي يطبق على أرواحنا، يطرح تشيخوف أسئلة وجودية مازال صداها يتردد إلى الآن: من نحن؟! ماذا نريد؟! لماذا وجدنا؟! ما هو العقل مثلاً، وما هو الجنون، وما هي التخوم الفاصلة بينها؟!!

مثل هذه الأسئلة الصعبة، يعيد الصليبي طرحها علينا، من خلال عرضه المسرحي «صمت الكلام»، وقد لأمس الصليبي من خلال تركيزه على المفاصل الجوهرية للشخصيات التشيخوفية، العديد من الصفات البشرية المفعمّة بالتناقض، من نفاق وخسة، إلى شفافية ورهافة وقسوة الروح البشرية، وما بينها من شجاعة ودناءة وقتل النفس إلى حب وتوق جارف للحياة، كما يتبدى ذلك على لسان نزلاء العنبر، ولا سيما «إيفان» الشاعر، المجنون، الذي حملته المخرج أبعداً أكثر معاصرة من خلال التوليفة الموفقة بين منولوجاته، والمقاطع الشعرية لنزيه أبو عفش، التي ردها عند التحولات الدرامية الحساسة التي تجدد توق الإنسان الحار للانعتاق والحرية، في عالم يسوده الموت والقهر والخراب.

قطباً الصراع في العرض، هما شخصية الطبيب أندريه، مدير المشفى، صاحب الفلسفة المريحة، والشاعر المجنون «إيفان»، صاحب الفلسفة النقيض.

يدين العرض فلسفة أندريه، لأنها ترى

ووحدة الجو الكثيب الذي يطبق على أرواح الجميع، نجد الصليبي قد لجأ إلى فكرة «التجاور» بين المكانين فترك بيت أندريه على يمين الخشبة، بينما العنبر شغل المساحة الأكبر على يسار الخشبة، وربط بينهما بقضبان حديدية تشبه المكان ككل، ورغم الاختلاف البسيط في شكل القضبان فهي من حيث الجوهر القضبان نفسها التي تحاصر أندريه، وتضغط بظلالها على حياته، فتحيلها إلى حياة محدودة مملّة وتافهة، تخنقه بالعزلة والبلادة، وتخفق في إيجاد شخص في المدينة كلها يبادلها الحوار الذكي المتوقد» الذي يضيف على الحياة البهجة والبهاء. في هذا المكان لا يوجد إلا خادمته المتدنية أسيرة أوهاهما وسذاجتها، وصديقة الانتهازي الموظف أفيريانبتش الذي لا يتورّع عن سرقة في دروة مأزقة، والطبيب الجديد «خويوتوف» الذي ينتظر الفرصة لينقض عليه ويأخذ مكانه.

ولعل من باب المفارقة المقصودة أن يجد أندريه «محاورة الذكي» الذي يبحث عنه في المكان الآخر «العنبر» حيث تعاني فيه الأرواح والأجساد أبشع صنوف العذاب البشري.

إن المضمون الديمقراطي الهادئ، لهذا النص، الذي يحترم عقل المشاهد ويمنحه فرصة للتأمل، فرض أيضاً شكلاً ديمقراطياً هادئاً، خالياً من الاستعراض والاستلاب، والشكلانية المجانية، لذلك قدم لنا عرض الصليبي شخصيات حية من لحم ودم، بعيداً عن الثنائيات المعروفة (خير وشر) أو (إيجابي وسلبي)، فالشخصيات التي تتحرك أمامنا هي شخصيات إنسانية قد تصيب، وقد تخطئ فاندريه المثقف الفيلسوف نجده

المختلفة. ففي الوقت الذي جعل الأسدي اللون الأسود يغلف فضاء الخشبة من كل جوانبها، للإيحاء بالجو الكابوسي الضاغط بكل ثقله على فضاء المكان، نجد الصليبي يعتمد اللون الأبيض سواء على صعيد لباس نزلاء العنبر كعلامة من العلامات الدالة، أو على صعيد قطع الديكور الموزعة هنا وهناك «أسرة النزلاء التي صممت على شكل قبو تحمل لون الكلس الأبيض المشققة، لعلامات دالة إضافية، وليس خافياً هنا، أن الدلالة الرمزية لكلا اللونين تفضيان إلى النتيجة نفسها، فإذا كان اللون الأسود، هو لون القمة التي تخيم بظلالها القاتمة على كهف العنبر، فإن اللون الأبيض، هو لون الأكفان التي يرتديها نزلاء العنبر «الموتى - الأحياء»، الذين تتحول أسرتهن إلى قبور مؤقتة، حيث ما تلبث أن ترتفع شاهدة القبر حين ينقل أحدهم بقية الشواهد المعلقة هنا وهناك، إلى جانب أشكال توشي بأجساد مشبوهة في الفضاء لتعمق تلك الدلالة التي ركن عليها الخروج كثيراً، وكأنه أراد في مقاربته تلك التأكيد على أن المسألة ليست مسألة هذا الفرد أو ذاك، بل قضية نظام اجتماعي ظالم بكل ما ينطوي عليه من تناقضات وتلاوين متعددة تطفح بالقسوة والقهر والمعاناة التي تفوق طاقة البشر.

## فضاء المكان

في إطار المقارنة نفسها بين عرض الأسدي وعرض الصليبي، نرى حلاً آخر لفضاء المكان لدى الصليبي، ففي الوقت الذي يفصل فيه جواد بين العنبر والمشاهد الخارجية التي تجري في بيت الطبيب «أندريه» أو مكتبه وذلك للدلالة على ثقل

هذا الحل منح العرض إيقاعاً سريعاً،  
متنامياً، ورغم أن الصليبي لم يلجأ إلى  
لعبة تكسير الزمن، كما فعل جواد الأسدي  
في تقاسيمه، إلا أنه استطاع اقناعنا بما  
فعل.

من الملاحظات السلبية على هذا  
العرض، أن الإدخالات التي طرأت على  
شخصية الخادمة «دريوشكا» بغاية  
تطوير هذه الشخصية وإعطائها مساحة  
أكبر، لم تكن موفقة كثيراً، لذلك بدت  
مواقفها في كثير من المواقع خارجية  
ومفتعلة، ثمة مبالغاة طفيفة أيضاً برزت  
في حركات بعض نزلاء العنبر للدلالة على  
الجنون دون مبرر كاف، وخاصة في  
بداية العرض، لكنها سرعان ما غابت،  
عندما راحت الأحداث والشخصيات  
تكتسي ملامحها.

في بعض اللحظات مجرد طفل غربي  
وعبقري في نفس الوقت وكذا ميخائيل  
افريانيتش، وحتى «نيكيتا»، الحارس،  
الجلاد، لا يدعونا العرض إلى اتخاذ  
موقف أخلاقي أو أيديولوجي ضده، فهو  
أيضاً، رغم قسوته إنسان له طموحاته  
وأحلامه وانكساراته، وهو سجين  
وسجان، يشعر أن لا كبير فرق بينه وبين  
أي نزيل في العنبر.

ثمة نقطة أخرى يجب الإشارة إليها،  
وهي كسر الإيقاع البطيء للمنولوجات  
الطويلة، التي كان من الممكن أن تكون مملة  
لولا المونتاج الذي اشتغل عليه المخرج،  
فكانت النتيجة توليفة بين تلك المنولوجات  
بدت وكأنها محاورات سريعة، مكثفة،  
متوترة بين الشخصيات كشفت عن  
عواملها وخلفياتها وأفكارها.



رغم فصول الدم، والدمار الأعمى، كان ربيع الجزائر حقا ثقافيا. فعلى مستوى الأمازيغية الأدبية نظمت رابطة كتاب الاختلاف في منتصف أبريل بمقر اتحاد الكتاب الجزائريين ندوة نشاطها الروائي (سعيد بن زرقة) وكانت عبارة عن قراءة لفصول من روايته الجديدة (خريف القصر العتيق).

والكاتب سعيد بن زرقة واحد من الأصوات الثقافية التي بدأت تظهر في الآونة الأخيرة، فهو صاحب كتاب (النقائض) وهو من أدب السخرية. أما عن الرواية، فيقول صاحبها: «تأتي في إطار مواجهة الأزمة الجزائرية بكل ما تحمله من صراعات وتناقضات، وما تطرحه من أسئلة وإشكالات، حيث تصور حيا عتيقا بإحدى القرى الجزائرية،

## عن ربيع الجزائر الثقافي

يعيش على هامش المركز - المدينة. لكنه يتفاعل مع الأحداث والوقائع

## الرواية في مواجهة الأزمة

ARCHIVE  
• بوزيد حرز الله / الجزائر  
<http://Archive.ket.sakhrit.com>

تفاعلا مربكا وكاديا مما يدفع بأبطاله - الذين هم من الطبقة المسحوقة المشردة - إلى أن يعبروا عن الفجيعة في ذروتها، ويصرحوا بها من خلال التذمر تارة، واللامبالاة تارة أخرى.

قراءة المقطع الأول من الرواية أثار نقاشا ساخنا حول جملة من القضايا والأسئلة الراهنة، وتشعب النقاش إلى إشكالية الرواية الجزائرية وعلاقتها بالحضارة والتاريخ.

### الرواية الأزمة.. الرواية الشاهدة

كان السؤال الذي فتح النقاش هو حول نوعية هذه الرواية، وكان سعيد بن زرقة يؤكد في كل مرة أن روايته تندرج ضمن رواية الأزمة أو الحدث، فهي تعبير عنها، ووصف لها، وخطاب سردي عليها.



النص مدونة مكتوبة. كما أن الخطاب لا يتجاوز سامعه إلى غيره، أي أنه مرتبط بلحظة إنتاجه. أما النص فيمتلك الديمومة. ويقرأ في كل زمان ومكان. أما بالنسبة لأنواع النصوص فيؤكد الأستاذ المحاضر أنها تتعدد بتعدد المعارف الإنسانية. فهناك نصوص يسيطر عليها السرد، وأخرى يسيطر عليها الوصف، إلى نصوص أخرى يغلب عليها التحليل، وتبعاً لذلك تتحدد أنواعها.

ويضيف أنها ارتحال وهجرة وعبور بين الدلالات بشكل دائم، وهذا كاف لجعلها تتجدد باستمرار وأن النص الأدبي يمكن أن يقرأ قراءات متعددة بالنظر إلى الخصوصيات النفسية والثقافية والاجتماعية التي تميز قارئاً عن الآخر.

### الملتقى الثاني لعلم النص

(علم النص.. التحليل الأدبي واللغوي للنصوص).. هو موضوع الملتقى الثاني الذي احتضنته قاعة المحاضرات بالنفق الجامعي على مدى ثلاثة أيام كاملة، نشط محاوره الأدبية على اختلاف طبيعتها عدد من الأساتذة المختصين في قضايا النقد الأدبي ومناهجه.

الملتقى من تنظيم معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، وامتدت أشغاله إلى غاية التاسع والعشرين من شهر أبريل الماضي. عشرون مداخلة برمجت لتطرح كأوراق عمل طيلة الأيام الثلاثة. وفيما يلي أهم المداخلات التي طرحت في هذا الملتقى:

- د. أبو العيد دودو: المنهج الاجتماعي في تحليل النص الأدبي.
- د. عبد القادر بوزيدة: النص البرهاني.
- د. عبد الحميد بورايو: إنتاجية النص.
- الأستاذ أحمد منور: علم النص من

والتصور المقترح أن تدرج ضمن (الرواية.. الشهادة) تلك التي تشهد على الأحداث والوقائع قبل أن تنقل الواقع أو تحاكيه أو تحاكمه، مطالبة بأن تخرجه من مستواه الساذج البسيط إلى مستوى فني، أو ما اصطلح عليه نقدياً (بالروائية).

### النص الأدبي وتعدد القراءات

دراسة مختلف الانزياحات التي تخلفها اللغة، والطاقت الدلالية المختزنة في النص، والتي تلامس مكامن تساؤلات القارئ. وقراءة النص بالبحث عن مختلف بنياته، إضافة إلى البحث في العلامات والرموز التي يحملها، ومعرفة أفعال الكلام وأحوال الخطاب ووظائفه المختلفة.. كل ذلك كان محطات لسانية في قراءة النص وقف عندها الناقد الأستاذ (بشير ابرير) في لقاء نظمته اتحاد الكتاب الجزائريين حضره جمع من المثقفين والأدباء في شهر أبريل المنصرم.

من بين ما أشار إليه المحاضر أن بعض الدراسات استعملت مصطلح النص وهي تقصد الخطاب، وأخرى استعملت الخطاب وهي تقصد النص، مما أدى إلى الخلط في المفاهيم والمصطلحات، ويرى أن مصطلح الخطاب متعدد المعاني: فهو وحدة تواصلية إبلاغية ناتجة عن مخاطب معين، وموجهة إلى مخاطب معين، عبر سياق معين يدرس ضمن ما يسمى الآن بلسانيات الخطاب.

ثم عرج إلى بيان الفروقات المسجلة بين الاثنين، منطلقاً من أن الخطاب يفترض وجود السامع الذي يتلقاه، بينما يتوجه النص إلى متلق غائب. ومن هنا فإن الخطاب نشاط تواصل يَتَأَسَّس قبل كل شيء على اللغة المنطوقة، في حين أن

التأسيس إلى التأصيل.

- د. خولة طالب الإبراهيمي: قراءات في اللسانيات النصية.

- الروائي محمد ساري: مصطلح النص وإشكالياته.

- د. محمد الصغير بناني: نظرية النظم ونظرية النص.

ونشير إلى أن أشغال الملتقى توجت بعقد ندوة في نهايته، كانت فرصة لطلبة الدراسات العليا والمهتمين لطرح تساؤلاتهم وانشغالاتهم.

## قاعة مالك حداد وجمهور الشعر

قاعة مالك حداد التابعة لاتحاد الكتاب الجزائريين دعت إليها يوم السبت 3 مايو الماضي جمهور الشعر للاستمتاع بقراءات شعرية أحياها كوكبة من الشعراء الشباب من جيل الثمانينيات على اختلاف توجهاتهم في الكتابة. فإبراهيم صديقي حلق بالجمهور إلى عوالم المتنبي وأبي تمام بعمودياته التي تكتسب بها مسحة حدائية شفافة. يقول في إحدى قصائده التي لاقت تجاوبا كبيرا:

أنا وأنت اغتراب العين في الوسن

ياأيها الوطن المحروم من وطني

خطاك شق طريق لا مكان لها

ونبض قلبك وقت خارج الزمن

أما الشاعر أبو بكر زمال فقد أثارت

نصوصه نقاشا واسعا يتعلق بهوية

النص وغموض اللغة وإحالاته الصوفية.

ومن بين ما قرأ:

الرحلة مرة في حنجرة الطريق

أصابعي ناي و

جيش من الكلمات

وهذا الانتظار - طاغيا - في الصحو

الآن يأتي أخي حاملا موته

يحيرني ولا يفيض

واختتم القراءات الشاعر (نور الدين

طبيبي) الذي يمتاز شعره بغنائية عذبة

قلما نجدها عند الشعراء من جيله. يقول

في إحدى قصائده:

ليديك التسابيح

ترباً حين الصلاة

وحين الحنين

لك الماء تضطره للسؤال

تنبت لي الهطول

وعلى مستوى النشر صدرت مجموعة

من الأعمال:

### • الرواية:

- الغرباء: رابح خدوسي - دار الحضارة.

### • الشعر:

- الإرهاصات: عثمان لوصيف - دار هومة

- كتاب الأعسر: أحمد عبد الكريم -

منشورات الجاحظية

- جسد يكتب أنقاضه: ميلود حكيم -

منشورات الجاحظية.

### • القصة:

- الظل والغياب: مفتي بشير - الجاحظية

### • الدراسات:

- الإسلام وإنتاج النظم المعرفية:

منصف بوزفور - دار التبيين.

- شعرية السبعينيات: علي ملاحي - دار

التبيين.

### • المجلات:

- مجلة معالم - فكرية ثقافية - إشراف:

نور الدين بن رفحات - دار مارينور

(1) كتاب الاختلاف: رابطة ولائية

أسسها مجموعة من الأدباء الشباب

يحملون راية الحداثة والتجديد.

مع بداية الصيف يتم الإعلان عن الجوائز الأدبية بالمغرب، سواء تلك التي تعطى للإبداعات الأدبية: رواية، شعر ونقد، أو التي تدرج في سياق الكتب الممتازة الخاصة بمجال من مجالات الحياة الإنسانية.. ويحق في هذا المقام الحديث عن جائزتين: الجائزة الأولى تمنحها الوزارة المكلفة بالشؤون الثقافية، فيما الثانية تحمل كعنوان لها «الجائزة الكبرى للأطلس»، وهي مخصصة للإبداعات والكتب الفرنكفونية (المكتوبة أصلاً باللغة الفرنسية)..  
 إن أهم ملاحظة يتم تسجيلها بخصوص جائزة المغربية الثقافية عن سنة 1996، والتي يعلن عنها بطريقة رسمية من كل سنة، شح الأسماء الفائزة بها، وهو شح له أن ينعكس على الإنتاج الأدبي في عمومته.. واللافت كون هذه السنة حجت جائزة الإبداع الشعري، علماً بأن هناك من الأسماء الشعرية من تستحق لفت النظر إليها بإسهاماتها الجادة المضيفة للشعر العربي ككل.. أما فيما يخص الرواية، فأعطيت الجائزة لـ«عبد الغني أبو العزم» عن الجزء الثاني من سيرته الذاتية الموسوم بـ«الضريح الآخر» علماً بأن الجزء الأول من هذه السيرة حمل كعنوان له «الضريح».. وقد كان من بين الأسماء المرشحة للفوز بجائزة الرواية الشاعر الروائي: «محمد الأشعري».. الأخير الذي سبق وشغل منصب رئاسة اتحاد كتاب المغرب، وذلك

## رسالة المغرب

### الجائزة، المهرجان والطيب صالح

البيان: خاص من صندوق نور الدين

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhril.com>  
 إن أهم ملاحظة يتم تسجيلها بخصوص جائزة المغربية الثقافية عن سنة 1996، والتي يعلن عنها بطريقة رسمية من كل سنة، شح الأسماء الفائزة بها، وهو شح له أن ينعكس على الإنتاج الأدبي في عمومته.. واللافت كون هذه السنة حجت جائزة الإبداع الشعري، علماً بأن هناك من الأسماء الشعرية من تستحق لفت النظر إليها بإسهاماتها الجادة المضيفة للشعر العربي ككل.. أما فيما يخص الرواية، فأعطيت الجائزة لـ«عبد الغني أبو العزم» عن الجزء الثاني من سيرته الذاتية الموسوم بـ«الضريح الآخر» علماً بأن الجزء الأول من هذه السيرة حمل كعنوان له «الضريح».. وقد كان من بين الأسماء المرشحة للفوز بجائزة الرواية الشاعر الروائي: «محمد الأشعري».. الأخير الذي سبق وشغل منصب رئاسة اتحاد كتاب المغرب، وذلك

والفن، حيث استدعيت له كفاءات فنية وأدبية من مناطق مختلفة عربيا وغربيا.. وتوزعت أنشطة المهرجان بين العروض الفنية والمسرحية، إلى إلقاء المحاضرات وإدارة الورشات الإبداعية.. وقد دعي على المستوى العربي الشعراء: «سعدي يوسف»، و«الطاهر وطار» و«محمود طرشونة» و«عز الدين المناصرة».

ويشارك بالمناسبة اتحاد كتاب المغرب ببرنامج ثقافي موسع، شمل قراءات نقدية في كتب شعرية، مسرحية، روائية ونقدية.. بالإضافة إلى القراءات الشعرية والقصصية، ومعرض كتب الاتحاد، المتعلق بمنشوراته، إلى جانب مجلة «آفاق»..

## الطيب صالح

أصدر الصحافي السوداني المقيم في المغرب «طلحة جبريل»، كتابا عن الروائي السوداني أيضا: «الطيب صالح».. بدأت فكرة إصدار الكتاب تأسيسا من حوار كان أجراه «جبريل»، وارتأى توسيعه ليتخذ شكل ملامح من السيرة الذاتية «للطيب صالح».. شمل كتاب «على الدرب» مع الطيب صالح»، فصولا توزعت بين سرد تفاصيل الحياة الذاتية الخاصة، إلى تلك المتعلقة برحلة اكتساب التعليم والمعرفة، فالهجرة إلى لندن حيث العمل بمؤسسة إذاعية، ليتم الانتقال بعدها إلى «قطر».. أما العلاقات مع الأصدقاء، والمدن، فاحتلت حيزا لافتا ضمن الكتاب، حيث كشفت عن تواضع وبساطة نمط العيش الذي نحاه الروائي «الطيب صالح»، ومدى الحميمية التي أقامها ولفيف من أبناء بلده..

وفيما يتعلق بالصلة ومجال الكتابة

عن روايته المتميزة «جنوب الروح»، وصدرت عن مؤسسة «دار الرابطة» بالدار البيضاء.. ولقد أثار هذا المنح ردود فعل يمكن إجمالها في التالي:

1- كون الجائزة منحت عن جزء ثان من عمل سابق..

2- كون المنطق الموحد بين الوحدات الحكائية غير معتمد..

3- اعتبار «جنوب الروح»، رواية تامة المواصفات:: بناء، شخصيات، لغة وتخيلا..

أما على مستوى العلوم الإنسانية، ومن خلال جائزتين مستقلتين فاز كل من: أ- الأستاذ: «عبدالله العروي» عن كتابه «مفهوم العقل»..

ب- الأستاذ: «علي أو مليل» عن كتابه «السلطة الثقافية والسلطة السياسية»..

وحاز جائزة النقد الأدبي كتاب: «المسرح وفضاءاته» للمسرحي: «محمد الكفاط».. أما الترجمة فكانت من نصيب «حسن المنيعي» عن كتابه: «الجسد في المسرح»..

إنني أعتقد بضرورة إعادة النظر في مسألة حيادية اللجان المشرفة على منح هذه الجائزة، كما أدعو إلى التقويم الموضوعي للنزاهة والسليم، وذلك كيما يتم إحقاق كفاءة الجهود..

أما جائزة الأطلس الكبير، ففاز بها مناصفة كل من الأستاذين: «عبدالكبير الخطيبي» و«علي أمهان»، وذلك عن كتابهما المرصود للحديث عن «الزربية المغربية»..

## مهرجان الرباط

عاشت العاصمة المغربية الرباط، في دورة جديدة، مهرجان الرباط للإبداع



على أن الامتياح المشار إليه يركز فيه على الكوني والمحلي.. الكوني وفق ما تجسد في الأشكال والقوالب المسرحية العالمية المتمثلة لدى الإغريق واليونان، اليابان والهند، إيطاليا وأوروبا وأفريقيا.. وأما المحلي فوفق الشكل التراثي المغربي المتمثل في «البساط».. بيد أن الهدف من إيراد السياقين، وضع المشاهد والمتلقي ككل، أمام حصيلة التجارب المسرحية العالمية كما تدولت وتم التعرف عليها، وبالمثل يحصل التوقف عند جانب من أشكال البداية المسرحية في المغرب، والمتمثل في طقوس «البساط» المسرحية..

بيد أن الهدف من التوظيف لم يكن الإقامة في التراث بالذات، وإنما إصباغ طابع المعاصرة على التراثي، ولكأن النص يراوَج بين الرؤية إلى الماضي والحاضر، أقول التعبير عن مضامين الحاضر باللجوء إلى الماضي، حيث يفي الشكل الهدف المراد والمطلوب، بعيدا عن الإفادة من التقنيات الغربية التي تضاربت واختلف بصدها، إلى الحد الذي وظفت فيه التوظيف السييء..

إن مسرحية «الفيل والسراويل» تختزل في جوهرها رؤيتين: الأولى معرفية فكرية تصوغ رؤية إلى الوجود أقرب إلى الفلسفية، حيث يحاور النص ذاته كشكل من أشكال الكتابة، أكاد أقول إن المسرح يحاور المسرح فقط، بينما الرؤية الثانية

نورد المتقطف التالي:

«لم أرغب في أن أكون كاتباً في يوم من الأيام، مثل ما لم تكن لدي رغبة في نشر ما كتبت.. وقبل أن أغادر السودان إلى لندن كنت قد كتبت محاولتين في القصة القصيرة أو شيئاً من هذا القبيل ومزقتهما وانتهى الأمر عند ذلك الحد..

لذلك تجدني أقول: إن أهم عمل أنجزته حتى الآن على علاقته هو رواية «بندر شاه» هذا هو أهم عمل بالنسبة لي، على رغم أنه لم يكتمل فقد أصدرت جزأين من هذه الرواية: «مريود»، و«ضو البيت» وأتمنى أن أكمل هذا العمل...».

وقد ختم الكتاب، الذي ظهر في طبعتين: الرباط والقاهرة، بملحق للصور..

## الطبيب الصديقي؛ الفيل والسراويل

II

إلى فترة ظل المسرحي المغربي المبدع: «الطبيب الصديقي» صامتا، وفي أنهماك دقيق جاد بالبنائية المسرحية التي عزم على إقامتها الإفادة منها.. إلا أنه ومع بداية السنة (1997)، افتتح الموسم الجديد للمسرح بنص مسرحي: «الفيل والسراويل».. هو نص يمتح من التراث على غرار بقية النصوص التي كان أقدم على عرضها، ولنا أن نذكر منها:

- «رسالة الغفران»..

- «أبو حيان التوحيدي»..

- «مقامات بديع الزمان الهمذاني»..

«الجابري»/ «طرابيشي»: تفاعلات  
قضية

لم يحتل صراع الفكر بين المفكرين:  
«محمد عابد الجابري» و«جورج  
طرابيشي» موقع الاهتمام على أرض  
الصحافة المغربية، إذا ما قيس بنوعية  
ردود الفعل المثارة على المستوى العربي،  
حيث تعددت الآراء فيما بين مناصرة  
الطرف الأول لجرائته في تناول قضايا  
العقل العربي، وبالتالي تجريد من لا  
معقولاته، والميل إلى الثاني لعامل  
المشروع المعتمد من جانبه، والرامي إلى  
«نقد نقد العقل العربي»، وهو الجهد الذي  
بذل فيه «طرابيشي» حيزاً زمنياً كبيراً  
يذهب البعض إلى إمكان تصريفه في  
مجالات أخرى أكثر فائدة.

والواقع أن اهتمام «طرابيشي» بفكر  
وإنتاج «محمد عابد الجابري» نشأ منذ  
كتابه «مذبحة التراث العربي»، على أنه لم  
يكن الوحيد فيما بدر عنه وصدر، وإنما  
نجد مجموعة من المفكرين تفرد كتباً  
مستقلة لدراسة ونقد ثلاثية «الجابري» إن  
لم يكن مشروعه ككل، حول العقل  
السياسي العربي، ومن هؤلاء نجد  
الدكتور «طه عبدالرحمن»، «هشام  
غصيب» وغيرهم..

بيد أن نقطة الخلاف التي أضافت  
الكأس في أحد ردود «محمد عابد  
الجابري» حول كتاب «نقد نقد العقل  
العربي»، وذلك لما ذهب إلى نعت  
«طرابيشي» بالمسيحية.. فهذا البعد  
الطائفي يمثل المأخذ الأساس الذي راهن  
عليه الأخير، مطالباً بمحاكمة «الجابري»  
أمام هيئات الفكر والآداب العربية.

وفي حوار اتخذ صبغة الرد، تراجع  
«الجابري» عما كان أقدم عليه، مبيناً الدور  
الفعال للجهود على تنوع مشاربها

ذاتية محلية ترسخ بعداً نقدياً ينصب على  
انتقاد الواقع المسرحي المحلي، إلى جانب  
السخرية من بعض جوانبه، علماً بأن  
خاصة السخرية، تطبع تجربة «الطيب  
الصادقي» المسرحية في كليتها..

## 15

يمكن القول إن «الصادقي» ومن خلال  
هذا النص قد أعاد إلى المسرح المغربي  
صورته التي كاد يفقدها في زحمة  
العروض المطبوعة بغياب النص،  
وبالرهان على الفرجة والكسب السريع..  
ويحق القول ختاماً إنه لم يعد للمسرح  
المغربي غير وجه واحد هو «الطيب  
الصادقي» الأخير والذي رغم غياب  
الطويل، فإنه يرسخ التقليد الكلاسيكي  
للمسرح، والمتمثل في الامتاع والمعرفة  
والنقد...

### هندسيات عبدالرحمن رحول

يعد «عبدالرحمن رحول» من قدماء  
التشكيليين المغاربة الذين أسسوا  
تجاربهم على فن النحت، دون إيلاء الظهور  
للوحة التشكيلية إبداعاً وإنجازاً.. ولعل  
هذا ما أكده في معرضه الأخير المقام  
بـ«الدار البيضاء».. حيث رسخ فيه البعد  
الهندسي المحيل على الإقامة في المكان،  
حيث يحضر الإنسان كظل يحن إلى  
الألفة، ويعاني قلق الاغتراب..

ويعتبر المعرض الأخير استكمالاً  
للتجربة السابقة، بعيداً عن وهم الادعاء  
بالتفرد والإضافة، ولكأن في إقامة  
المعرض هذا التأكيد على ديمومة الحضور  
واستمرارية الإبداع..

بطوطة».. الأخير الذي كان غادرها يوم 13 يونيو 1325 للميلاد، قاصدا جوارب ربوع العالم وقاطعا بذلك 120 كيلومترا، ليتّم تدوين رحلته إلى أفريقيا، آسيا، وأوروبا، ضمن مصنفه: «تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار»..

ولمناسبة هذه السنة الدولية، ألقى عروض ومحاضرات كان محورها الرحلة كنص، و«ابن بطوطة» كشخصية، باختلاف طرائق الاشتغال، والمواضيع المتناولة.. هكذا ألقى الأستاذ: «محمد حجي» عرضا تناول فيه بالمقارنة موضوع الرحلة بين «ابن بطوطة» و«الحسن الوزان».. وقد ورد تبرير التناول وفق التالي:

«إثارة الانتباه إلى الظرفية التاريخية التي دفعت كلا من ابن بطوطة والحسن الوزان إلى أعمال الرحلة إلى غرب أفريقيا، وهي ظرفية وثيقة الصلة بالتطورات السياسية التي عاشها المغرب على عهد المرينيين والوطاسيين»..

أما الأستاذ «محمد علال سيناصر» وزير الثقافة الأسبق، فلقد انصب اهتمامه على شخصية «ابن بطوطة» من حيث كونه بات يشكل ظاهرة تستحق الوقوف على متحركاتها.. ومن ضمن ما جاء في عرضه: «ظاهرة ابن بطوطة» التالي:

«فلا يمتنعنا هذا كله من الاعتراف بأن الشخص شاهد الكثير، وعرف كيف يصور ما شاهد بدقة وبساطة، ووفر لنا بفضل ذلك معلومات لا توفرها اليوم إلا الجغرافية الإنسانية وغيرها من العلوم المتعلقة بالإعمار البشري»..

على أن الصلة بين الذات والوعي بأهمية وقيمة الآخر، كانت موضوع الروائي والباحث: «شعيب حليفي» الذي تقصى وفق منهج حديث الآليات المتحركة

وتسامح دياناتها في تناول التراث العربي وتحقيقه وإضافة إليه..

إن جهد المفكرين على السواء، لا يمكن الاستهانة به على الإطلاق، لولا أن الدخول في صراعات من هذا القبيل لن يضيف إلى الفكر والنقد العربيين إضافات جادة..

## إصدارات

«حفريات في الذاكرة: من بعيد»، هو عنوان السيرة الذاتية للمفكر «محمد عابد الجابري» وقد ركز في جزئها الأول: «من بعيد» على تناول ظروف النشأة والولادة والتدريس.. على أن يتحقق إكمالها ضمن جزئين متتاليين لم يعنونهما «الجابري» بعد.. صدرت السيرة بالدار البيضاء.. المغرب.

«فتنة الأقاليم» عنوان لديوان شعري صدر للشاعرة «وفاء العمراني» بعد تجربتين سابقتين.. واللافت في التجربة الجديدة الموازنة بين الكلمة والصوت، فإلى الديوان ثمت «كاسيط» يتضمن إنشاد الشاعرة..

## ابن بطوطة ابن عربي والموسيقى الروحية

عرفت بدايات صيف 1997 تظاهرات ولقاءات فكرية وأدبية عربية وعالمية، توزعت بين عدة مدن مغربية: طنجة، مراكش وفاس.. فلقد شهدت طنجة اللقاء الدولي المتعلق بالرحالة المغربي «ابن

بالذكر: «التجليات»، و«رسالة في الصباة والوجد»، إلى جانب الباحث «أحمد الطيب».. ومن لبنان شاركت «سعاد الحكيم» وهي متخصصة ببحث ودراسة إبداع «محيي الدين بن عربي» معجما ولغة.. أما من الأجانب فيمكن التمثيل ب«بابلو بنيطو» من أسبانيا.. وقد تنوعت بحوث هذا الملتقى حسب مختصراتها، وعلمنا بكونها لم تنشر بعد..

وفي فاس كانت الدورة الجديدة من مهرجان الموسيقى الروحية، والذي دأبت هذه المدينة على تنظيمه كل سنة، مستقبلة فرقا وتجارب متنوعة عربيا وعالميا، ولقد أسهم في تنظيمه والسهر عليه إحدى الجمعيات المحلية..

## إصدارات

● صدر في مراكش، جنوب المغرب، العدد الأول من مجلة «الملتقى»، ويشرف على إدارتها كل من: «عبدالصمد بلكبير» و«عبدالله البليل الأزدي».. وقد خصص العدد الأول للمفكر «غرامشي»، حيث ترجمت مقالات عنه، ترصد مظاهر فكره وتجلياته..

● عن مؤسسة «الفنك» بالدار البيضاء صدر للباحث التونسي «أحميدة النيفر» كتاب: الإنسان والقرآن وجهها لوجه.. وذلك ضمن سلسلة الإسلام والإنسانية.. وقد قسم الكتاب إلى: المقدمة، النص والأسئلة، المدرسة التراثية، المنار أو السلفية الإصلاحية، التيار الإيديولوجي، المدرسة الحديثة، القراءة التأويلية، ونحو اكتمال النص..

● وعن نفس المؤسسة نزل إلى السوق كتاب «بول بولز: صداقة العالم» وهو ترجمة أنجزها المغربي «عبدالعزیز

في حضور العناصر الذاتية ضمن الرحلة، كما التمثل الذي صدر عنه «ابن بطوطة» فيما يتعلق برحلته.. وقد ورد ضمنه:

«في نص رحلة ابن بطوطة «تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار» ثراء يلهم الدرس النقدي ويفتح آفاق تأويله والنفاذ إلى بعض آليات تشكل هذا النص وهي كثيرة نقارب منها عنصري الذات والآخر..»

وبالإضافة إلى عروض أخرى اهتمت بجوانب لم يتم درسها عن هذه الشخصية ورحلتها، قدم الشاعر «علي الصقلي» وتحت عنوان «رسالتي» كتابة قصة الرحلة شعرا.. أما العلامة المرحوم «عبدالله كنون» فلقد أقدمت منظمة «الإسيسكو» على طبع مقالة له تتعلق بشخصية «ابن بطوطة»، وذلك باللغة العربية والإنجليزية والفرنسية..

وبالرغم من أهمية وقيمة الملتقى، فإن الإقبال الجماهيري ظل ضعيفا، وهو ما حدا بالصحافي والشاعر «نزيب طداري» إلى القول:

هل سيكتب على المغاربة، إلى الأبد، أن يحسوا من ذاكرتهم رموز تاريخهم وحضارتهم؟..

أما في مدينة «مراكش» فكان الموعد وندوة التصوف التي ركزت على العالم «ابن عربي»، وقد تم احتضان أعمالها ب«دار الباشا» حيث شارك فيها مجموعة من الباحثين والمفكرين المتخصصين في الآداب الصوفية، سواء المغاربة أو المشاركة أو من الأجانب.. ويمكن التمثيل مغربيا بالباحث «أحمد التوفيق» والشاعر «أحمد الطريق أحمد»، ومصريا بالروائي «جمال الغيطاني» الذي استلهم التجربة الصوفية في أكثر من عمل له، ونخص



الحياة والفكر.. حياة الصحراء المتحولة في الزمن الباريصي البارد والقاسي، والذي عاشه «الباهي» كوجود، فيما القلب انصرف إلى المغرب في قضاياها ومشاكله، فكان القارئ المغربي يضرب موعده و«رسالة باريص» كل أسبوع، أو يكاد..

جاءت الكتابة مفعمة بالطابع الإنساني والروح الشعرية، ومن خلالها تعرف القارئ على شخص «الباهي» المثقف في مجاله، وفيما يتعلق بـ«ثقافة الصحراء» التي خبر تفاصيل بناتها وحشراتها وأشجارها وزمنها ومكانها وحيواناتها.. الثقافة التي أدهشت «منيف» وزجت به إلى الصمت، فيما هو يتابع تدفق الصحافي..

3- مر الكتاب في صمت عند صدوره، وانطفاً التوقع غير المعتاد، أكاد أقول المعتاد في مغرب تنهار فيه القيم الثقافية والفكرية يوماً بعد يوم.. لقد كان يحلم بإقامة توقيعات للتأليف عبر المدن المغربية، على أن يستدعى المؤلف لذلك، حفاً به في اهتمامه التقديري اللافت، وبـ«الباهي» شهيد الزمن المنكر..

لم يحدث أي شيء من هذه الأحلام والآمال، وغدت ظاهرة الصمت في المشهد الثقافي المغربي من أقبح الظواهر..

4- في ذكرى رحيله الأولى، لنا أن نبادر إلى تحية «عبدالرحمن منيف» الذي قال ما لم يقله المغاربة في المغاربة، ورحم الله «الباهي»..

جدير»، لمجموعة من قصص الكاتب الأميركي «بولز»، وهو كاتب يعيش منذ مدة في «طنجة».. يتوزع الكتاب إلى مقدمة، ثم حوار مع المؤلف، وأدرج في الختام قصصاً تمثل أدبه..

## في ذكرى رحيله الأولى: محمد الباهي بين غربتين

1- في الذكرى الأولى لرحيل الصحافي المغربي: «محمد الباهي»، يحق الحديث عن غربتين: غربة الشخص متمثلة في الشطر الأول من الحياة، والذي قضاه «محمد الباهي» في «فرنسا».. وغربة الأثر مجسدة في الكتاب الذي ألفه الروائي العربي: «عبدالرحمن منيف»: «عروة الزمان الباهي».. ومثلما كانت المعاناة حادة وقاسية في الغربة الأولى، فإنني أعتقد أنها أهدأ وأقوى في الثانية، والتي أود التركيز عليها في هذا المقام..

2- صدر الكتاب في بيروت / لبنان، وتوقع القارئ هنا، وهناك، حفاً يليق بمقامين: مقام الصحافي الراحل الغيور، ومقام الكاتب والروائي الذي تصدى للكتابة عنه، تأسيساً من الصداقة الجامعة بينهما، كما من الاهتمامات التي عنت «محمد الباهي» وأسرت «عبدالرحمن منيف»..

كتب الروائي سيرة «الباهي» الذي لم يكتب له تدوينها، كتبها ليقول من خلالها